

Т.В. ГАВРИЛЮК

СОЦИОЛОГИЯ МУЗЫКИ В СССР В 1920-х гг.: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

ГАВРИЛЮК Татьяна Владимировна – кандидат социологических наук, доцент Тюменского индустриального университета, Тюмень, Россия (tv_gavrilyuk@mail.ru).

Аннотация. Статья носит обзорно-аналитический характер и опирается на общетеоретический метод сравнительного анализа текстов. Путем отбора и анализа ключевых текстов 1920-х гг. определяются базовые концептуальные основания раннесоветской социологии музыки как академического и идеологического проекта: социально-экономический детерминизм и натурализм; приоритетное внимание роли музыки в социальной динамике; противодействие «формализму» и культурной автономии; стремление к парадигмальному и дисциплинарному синтезу; исследование функционирования музыки в контексте повседневности; усиление социальной интеграции как миссии творческой и научной деятельности. С учетом специфики музыкального пространства данного периода реконструируются задачи социологии музыки как формы легитимации государственного и социального заказа на формирование пролетарской музыкальной культуры. Исследование вносит вклад в дальнейшую разработку проблематики исторической социологии искусства, его результаты могут быть использованы в научной, преподавательской и общественной деятельности.

Ключевые слова: социология музыки • социология музыки в СССР • социология искусства • история социологии • музыкальная культура СССР

DOI: 10.31857/S013216250002163-2

Переломные эпохи общественного развития сопряжены с пересмотром фундаментальных оснований культуры, в том числе образного языка искусства и способов его взаимодействия с аудиторией. Задача тотального переустройства общества на социалистических началах после Октябрьской революции обусловила необходимость обращения к искусству и социально-гуманитарному знанию в качестве инструментов реализации актуальной политической повестки. Десятилетие 1920-х гг. являлось периодом интенсивного и эклектичного исследовательского поиска в области анализа художественных практик, результатом которого должен был стать синтетический проект социологии искусства.

Важнейшей художественной практикой, оказывающей влияние на значительное число людей, является музыка. Концентрируя коллективно разделяемый опыт в виде эмоционального переживания музыкального материала, этот вид искусства обладает высокой субъективной значимостью и непосредственно включается как в конструирование идентичности человека, так и в создание устойчивых форм социальной солидарности. Поддержка музыки в качестве инструмента воспитательной работы, нацеленной на закрепление идеологии социалистического общества, обеспечило устойчивое внимание к данной сфере культуры со стороны новых элит. Вместе с тем разногласия в трактовке сущности и задач новой музыки обусловили противоречивые векторы развития музыкальной культуры данного периода.

Отход от упрощенной унифицирующей трактовки советской социологии искусства в терминах «вульгарного социологизма», наблюдающийся в настоящее время в отечественном научном дискурсе [Новоженова, 2014], актуализирует ракурс анализа, нацеленный на исследование внутренней дифференциации различных идейных течений послереволюционной декады. Данная статья посвящена процессу

возникновения, становления и тенденциям развития социологии искусства в музыкальном поле в СССР в 1920-е гг.

Институционализированное музыкальное пространство СССР 1920-х гг.

Музыкальная культура исследуемого периода носит эклектичный характер, в академической и композиторской среде ведутся интенсивные поиски новых стилистических форм и практик. Традиционные и новые жанры переплетаются в музыкальном ландшафте городской культуры: народная песенная традиция вплетается в ткань зарождающегося городского фольклора, роль музыкального авангарда в советской культуре является объектом интенсивной полемики, значительной популярностью пользуется музыка «лёгких» жанров (бытовой романс, оперетта), в кругах интеллигенции входит в моду отечественный джаз [Коваленко, 2014].

Главными субъектами институционализированного музыкального пространства рассматриваемого периода, помимо органов государственной культурной политики, были академические исследовательские коллективы и композиторские объединения. «Производственный коллектив» («Проколл», 1925–1929) в Московской консерватории, Российская ассоциация пролетарских музыкантов («РАПМ», 1923–1932) и Ассоциация современной музыки («АСМ», 1923–1931) являлись центрами зарождения и становления новой музыкальной культуры. «РАПМ» декларировала центральную роль самостоятельного художественного творчества рабочего класса в создании советской музыкальной культуры. Деятельность ассоциации была связана с фильтрацией и цензурой классической и современной академической музыки на предмет соответствия классовой позиции пролетариата. Главной задачей «Проколла» был синтез академизма и народного фольклора с целью создания особой разновидности городской популярной музыки, обладающей художественным содержанием, но при этом демократичной и доступной для восприятия. В рамках данного объединения закладываются основы жанра и появляется термин «советская массовая песня», до середины 1950-х гг. включавший в себя все популярное песенное творчество советских композиторов. С расширением жанрового разнообразия эта разновидность музыкального искусства стала трактоваться в узком смысле как хоровая песня на общественно-политические темы, исполняемая большими группами людей без аккомпанемента во время крупных общественных мероприятий, таких как митинги, собрания, демонстрации [Сохор, 1973].

Вместе с тем академическое музыкальное пространство в 1920-е гг. находилось в состоянии раскола. Помимо поисков возможностей демократизации академической традиции, осуществляются знаменитые авангардные эксперименты, заложившие основы инновационных стилей и акустических практик. Звучание футуристических музыкальных инструментов, созданных Л. Терменом («терменвокс» и «этерофон»), и сегодня ассоциируется с космическими технологиями будущего. В первой половине 1920-х гг. специфическим феноменом городского культурного ландшафта становится джазовая музыка, наибольшую популярность приобретая в кругах интеллигенции. А. Авраамов ищет возможность инкорпорирования индустриальных шумов в музыкальное произведение и предпринимает первые попытки синтезировать электронный звук. Его «Симфония гудков» 1918 г. рассматривается как предтеча современной музыки в стиле «industrial» и «noise». В то же время он привлекает народное песенное творчество в качестве уникального музыкального материала, содержание которого невозможно передать европейской нотной системой. Формирование грядущей интернациональной музыкальной культуры он связывает с «органическим синтезом» традиционных культур. Народное песенное творчество, по его мысли, представляет собой не только «сырой материал», на основе которого решаются утилитарные задачи формирования новой городской песенной культуры, но, прежде всего, самоценный объект исследования и «социального творческого эксперимента в руках специфически одаренного индивидуума» [Авраамов, 1927].

Социологическое изучение музыки в течение 1920-х гг. было сосредоточено в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в Москве и Государственном

институте истории искусств (ГИИИ) в Ленинграде. ГАХН учреждена в 1921 г. и изначально позиционировалась как орган научной экспертизы для решения задач государственной культурной политики. Социологическое отделение, главной целью которого постулировалось «исследование искусства с точки зрения его социального происхождения и значения», организовано в октябре 1921 г. под руководством В.М. Фриче. Приоритетными объявлялись «вопросы художественного образования и воспитания, художественной пропаганды и агитации, вопросы организации художественной жизни в плане организации государственного строительства», а также выработка целостной концепции марксистской эстетики [Кондратьев, 1923: 417]. Музыкальная проблематика в работе отделения отражена в названиях докладов 1923–1924 гг., касающихся общих вопросов социологии музыки (С.М. Чемоданова «Музыка в свете исторического материализма»; Л.Л. Сабанеев «Анализ социологических элементов музыкального явления») и результатов историко-архивных исследований (Б.П. Козьмин «Архив МУЗО Наркомпроса», И.Г. Званский «Архивные данные по вопросу о реформе музыкального образования в России», «Музыкально-издательская деятельность в РСФСР в эпоху Октябрьской революции») [Отчёт., 1926: 14–16].

В этом же году в ГАХН учреждена Музыкальная секция под председательством Л.Л. Сабанеева, ориентированная на комплексное музыковедение и призванная объединить представителей различных отделений, занимающихся музыкальной проблематикой. Однако уже в начале следующего года была реорганизована и объединена с Государственным институтом музыкальных наук под руководством Н.А. Гарбузова. В работе секции, помимо общих вопросов теории и истории музыкознания, также появляется и социологическая проблематика (например, доклады К.А. Кузнецова «Из музыкальной жизни русской провинции», Н.А. Петрова «Анкетный опрос в исследовании творческой личности композитора» и Р.И. Грубера «Музыкальная современность Запада и новая музыка») [Отчёт., 1926: 40].

Сотрудники других отделений ГАХН, в том числе известный музыковед Б.Л. Яворский, философ А.Ф. Лосев, специалист по музыкальной психологии и герменевтике С.Н. Беляева-Экземплярская также затрагивали социальные аспекты музыкальных практик в своих работах – типы музыкального восприятия и типы слушателей, соотношение физических и социально-психологических аспектов музыкального процесса, музыкальная культура личности и способы её формирования, закономерности музыкального мышления в контексте явлений исторического, культурного, эстетического порядка.

В Ленинграде «социологический метод» стал активно внедряться в музыковедческие институты с 1926 г. В октябре 1925 г. в рамках Музыкального отделения (МУЗО) ГИИИ появляется специальная комиссия «по учету музыкально-художественной жизни Ленинграда», которая посредством анкетного опроса стремилась исследовать «музыкальный быт широких народных масс». Вскоре эта структура институционализируется как «Кабинет по изучению музыкального быта» (КИМБ). В 1927 г. КИМБ начал создавать картотеку, «долженствующую отразить изменения музыкальной жизни Ленинграда за первое десятилетие, протекшее со времени Октябрьской революции» [Сохор, 1975: 28].

В работе ГИИИ наблюдался эмпирический поворот науки о музыке. Установка на изучение народной крестьянской песенной культуры и культуры этнических меньшинств реализована в регулярных полевых этнографических исследованиях. Обращение к проблематике музыкального быта сближало социологию и фольклористику; собранные Отделением фольклористики ГИИИ данные полевой этнографии могли бы послужить фундаментом качественных интерпретативных социологических исследований музыкальной жизни, однако на тот период данный синтез не мог быть осуществлен в силу конвенциональной позитивистской трактовки социологии как объективной науки о фактах.

С 1929 г. начинается движение в сторону унификации научных подходов, сопровождающееся ликвидацией творческих союзов и научных объединений. В 1929–1930 гг. ГАХН и ГИИИ реорганизованы и затем ликвидированы, ведущие представители

интеллигенции подверглись репрессиям. В 1929 г. работа в ГАХН в области теории и социологии искусства признана «не удовлетворяющей требованиям советского искусствоведения»¹ и решено расформировать академию как отдельную структуру, в начале 1930-х научное учреждение прекратило своё существование. В 1930-х гг. также проводится чистка состава работников МУЗО ГИИИ [Купман, 2014: 626]. В этом же году ГИИИ закрывают и преобразовывают в Государственную академию искусствознания с соответствующими отделениями по линии отдельных видов искусства.

Вторжение «социологизма» в музыковедение. Методологические и идеологические принципы нового типа знания

Анализ корпуса работ указанного исторического периода позволил выделить основные методологические установки социологии музыки 1920-х гг. как проекта в русле марксистского искусствоведения. В числе этих принципов обозначим следующие: *социально-экономический детерминизм и натурализм; приоритетное внимание роли музыки в социальной динамике; противодействие «формализму» и культурной автономии; стремление к парадигмальному и дисциплинарному синтезу; исследование функционирования музыки в контексте повседневности; просвещение, пропаганда и усиление социальной интеграции как миссия творческой и научной деятельности.* Раскроем данные положения на примере работ ключевых авторов рассматриваемого периода – А.В. Луначарского, Б.В. Асафьева, Н.Б. Бухарина и др.

Социально-экономический детерминизм, производственная и натуралистическая метафорика. В основу первых исследований в русле зарождающегося советского искусствоведения легли принципы марксистской парадигмы, однако их интерпретация варьировалась от прямолинейного экономического детерминизма до системного неогегельянства. Теоретики, обвиняемые сегодня в «вульгарном социологизме», как правило, не акцентировали внимание на специфике музыки или других видов искусства, предпочитая выносить обобщенные суждения о художественном процессе в целом [Плеханов, 1922; Фриче, 1929]. Во многом этому способствовала и *производственная метафорика*, прочно укрепившаяся в анализе искусства в СССР к этому периоду. Например, Бухарин пишет, что «искусство такой же продукт общественной жизни, как и наука или любой продукт материального производства» [Бухарин, 2008: 225]. Термины политэкономии в анализе музыкальных произведений используют и ведущие музыковеды Яворский и Грубер. Так, по мысли Яворского, жизнь музыки в обществе зависит от «бытовых условий производства и потребления произведений искусства» (цит. по [Сохор, 1975: 27]). Грубер, будто предвосхищая современное состояние арт-рынка, выводит ценность музыкальной композиции из её товарного статуса, который, однако, в его трактовке определяется общественной полезностью. Автору удаётся избежать редукционизма путём включения в данную концептуализацию эмоций композитора как подсознательного компонента, воплощающегося в музыкальной форме и производящего широкие социальные эффекты [Грубер, 1925].

В зарубежной социологии искусства производственная метафора закрепилась лишь во второй половине XX в. в русле интеракционистской и коммуникативной парадигмы. Следует отметить, что в большинстве случаев использование производственной метафоры, служащее задаче объективизации научных высказываний, исключает разделение искусства на различные его виды [Фархатдинов, 2008: 66].

Редукционистские трактовки музыкальной деятельности в русле социально-экономического детерминизма представлены в учебнике по социологии, написанном Н.И. Бухариным в 1921 г. По мысли автора, искусство есть «систематизация чувств в образах», и его непосредственная роль заключается в «обобществлении этих

¹ Государственная академия художественных наук // Государственный мемориал. URL: <http://topos.memo.ru/gosudarstvennaya-akademiya-hudozhestvennyh-nauk-gahn#anchor684> (дата обращения: 8.09.2017).

чувств, их передаче и распространении в обществе» [Бухарин, 2008: 226]. Взаимодействие людей в оркестре, например, для него «точь-в-точь как на фабрике – определяется инструментами и сочетанием этих инструментов» [Бухарин, 2008: 229], то есть музыкальной техникой. Очевидно, что специалисты-музыковеды, например, Яворский и Асафьев, не могли согласиться с подобными аналогиями, так как отличие музыки от прочих форм деятельности и других видов искусства было для них неоспоримым фактом.

Специфику музыкального процесса акцентирует и Луначарский. Будучи «сложной функцией общественности, в которой действительность преломляется через мирозерцание известных классов» [Луначарский, 1958: 117], искусство, по его мнению, является для социолога ценным источником информации. В работах Луначарского затрагивается ряд фундаментальных проблем, характеризующих сущность и социальные закономерности музыкального процесса (о родственности музыки и революции, музыка в структуре повседневности, музыкальное просвещение и др.). В русле гегельянского марксизма он интерпретирует музыку как феномен, в котором посредством звуковых сочетаний наиболее отчетливо артикулируются социальные противоречия. Достигая стадии обострения, они стремятся к диалектическому разрешению. Тем самым в музыкальном процессе находит одно из воплощений стремление социальной системы к достижению равновесия [Луначарский, 1958: 123]. За марксистской терминологией автора скрывается также и близкая позитивистскому социологическому проекту вера в «естественные» законы, что проявляется в частом обращении к терминологии органицизма [Луначарский, 1958: 144] и идеям эволюционизма [Луначарский, 1958: 175]. Стоит отметить, что *натуралистические объяснения* были довольно популярны в этот исторический период. Например, теоретики «РАПМ» и «АСМ» также апеллировали к концепции «естественного отбора» в анализе истории музыки и текущей художественной ситуации [Раку, 2015: 90].

Концепции социальной динамики музыкального процесса. Формирование классовой культуры пролетариата предполагало решение двух главных задач: создание собственной художественной стилистики и фильтрацию культурного наследия буржуазного общества с позиции соответствия задачам новой эпохи. Как пишет М.В. Юдин, участников «Пролеткульта» (центральной художественной и просветительской организации при Народном Комиссариате Просвещения, существовавшей с 1917 по 1932 г.) в отношении к классике мировой художественной культуры можно условно подразделить на «левых», «правых» и «центристов». Первые полагались исключительно на творческие силы пролетариата, вторые, напротив, считали необходимым прежде использовать высшие достижения буржуазной культуры в просветительских целях. «Центристы» же пытались обосновать необходимость и возможность совмещения творческой активности рабочего класса с одновременным освоением избранных элементов наследия прошлого [Юдин, 2001: 5].

Подобной «центристской» интегративной позиции придерживались главные советские идеологи В.И. Ленин, А.А. Богданов и А.В. Луначарский. При этом в художественной иерархии будущего пролетарского искусства музыке отводилась особая роль. Победа социалистической революции, по их мысли, даст необходимый импульс к возникновению музыки, по уровню и эмоциональной силе приближающейся к великим классикам. Представляет интерес и данная Луначарским классификация современной ему музыки на «машинную» и «архитектурную» [Луначарский, 1958: 135]. Первая, воплощая индустриальные ритмы в механически-танцевальных формах, символизирует тотальное подчинение пролетария индустрии в век гиперкапитализма и империализма, вторая же исходит из инструментального начала и выражает восхищение композитора естественными звуками природы и ритмами человеческой деятельности. Тем не менее, по мысли автора, и архитектурная музыка (как сочетание чистых звуков в определенной комбинации) при капитализме стремится лишь к утверждению гегемонии существующего порядка. Настоящая же социальная миссия музыки в её освободительном и революционном потенциале.

Наиболее влиятельной и востребованной вплоть до настоящего времени концепцией социальной динамики музыки, созданной в рассматриваемый период, является интонационная теория Асафьева, с 1920 г. возглавлявшего Разряд истории музыки в Государственном институте истории искусств. В представленной выше типологии позицию в ранний период творчества (писал под псевдонимом Игорь Глебов) следует отнести к «правой», так как он уверен в неизменной ценности западноевропейского опыта для решения задачи создания новой советской культуры [Глебов, 1927: 12–13]. Оригинальность концепции Асафьева определяется процессуальным ракурсом анализа, пересекающимся с феноменологией, теорией коммуникации и семиотикой. По мысли автора, смыслообразование в процессе создания и восприятия музыкального материала обеспечивает социальную интеграцию и обобществление чувств и идей посредством коммуникации [Асафьев, 1952: 10–12].

Асафьев также предпринимает попытки интегрировать теорию действия в свою концептуальную схему. В интонационном подходе мы видим последовательную социально-конструкционистскую логику музыкальной динамики, представленную за несколько лет до знаменитой работы о музыке А. Шюца [Шюц, 2004]. По Асафьеву, создание, исполнение и коллективное восприятие музыки есть социальное действие [Асафьев, 1952: 11], значение которого закрепляется через подражание, затем происходит его дальнейшая институционализация. Аналогичным образом, через коллективную седиментацию звукообразующих элементов, осуществляется и становление «интонационного словаря» эпохи, обновление которого происходит в кризисные эпохи общественного развития. Музыкальная форма, таким образом, есть и процесс, и «окристаллизовавшаяся схема», отражающая «организацию социально полезных звуко сочетаний» [Асафьев, 1971: 23]. В концепции Асафьева очевидна как кантианская аксиоматика конституирующей роли сознания, когда речь идет об индивидуальном или групповом музыкальном опыте, так и гегелевские концептуальные основания в анализе макродинамики музыкального процесса через диалектическое разрешение противоречий.

Противодействие «формализму» и культурной автономии. Очевидно, что основное напряжение десятилетия заключалось в столкновении и тесном сплетении научной теории и идеологии. Академическое сообщество было призвано объединить разнообразные направления исследовательского поиска в едином и окончательном ответе парадигмы исторического материализма. До середины 1920-х гг. изучение музыкального процесса как автономного исследовательского объекта было еще возможно, в дальнейшем же попытки неполитизированной теоретической работы чаще всего определялись как «формализм». В начале кампании данное понятие ассоциировалось с западноевропейским авангардом, апофеозом которого, по выражению Луначарского, был «всякого рода «дада», воплощающий «эпоху распада господствующих классов», когда «оригиналы ... гонятся не за своеобразием мысли или чувства, а только за своеобразием формы, то есть за ее вычурностью, неожиданностью, иногда даже крикливой нелепостью» [Луначарский, 1958: 143]. К концу 1920-х гг. под категорию формализма попадали уже любые не соответствующие складывающемуся канону произведения или музыковедческие высказывания, игнорирующие марксистскую социально-детерминистскую установку и не имеющие прямой связи с практикой.

Стремление к парадигмальному и дисциплинарному синтезу заключалось в намерении объединить все исследовательские сферы на основании «социологического» подхода, который отныне становился не отдельной сферой, а ядром искусствоведческого анализа. По словам Луначарского, «попытки построения обобщающего социологического здания в этой области, лишённые подлинной научной связи, которой может быть только марксизм, конечно, являются уродливыми, скорее тормозящими подлинное строительство в этой области, чем ему способствующими» [Луначарский, 1958: 202]. Подобное обобщающее знание, по его мысли, должно включать в себя три элемента: «а) физическую сторону, рассматривающую элементы этого искусства всеми экспериментальными и математическими способами, какие

дает нам физика; б) физиологическую сторону, включая ... рефлексологию, ... строение соответственных органов, изучение соответственных функций нервно-мозговой системы, и, наконец, в) социальную или социально-психологическую сторону, то есть теорию данного искусства как социального явления и социального фактора» [Луначарский, 1958: 147].

В апелляции к физическому субстрату музыкального процесса наиболее отчетливо проявляется оппозиция материалистической и феноменологической точки зрения на предмет. В тот же период один из крупнейших русских философов А.Ф. Лосев так описывает доминирующую линию музыковедческого анализа: «Законы физико-физиолого-психологические совершенно одинаковы как для музыки, так и для всех прочих областей... Как бы ученые разнообразных толков ни кричали в исступлении о том, что “без физических законов не было бы и самой музыки”, что “если бы у вас не было ушей, то для вас не было бы и никакой музыки” ... – все это – только ослепление стихией фактичности... Это полная неспособность понять существо музыки, полная немusicalность восприятия музыки. Смысл музыки ... никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими. Феноменология ... ставит своей задачей конструкцию живого музыкального предмета в сознании, пользуясь при этом описанием и конструировании исключительно отвлеченными понятиями...» [Лосев, 1992]. Феноменологический подход в социологии сформировался несколько позже, а в изучении музыки он будет использован Шюцем только в работе 1951 г. «Совместное сотворение музыки. Этюд о социальных отношениях» [Шюц, 2004].

На основании анализа исследовательских текстов и отчетной документации научных учреждений можно утверждать, что множество возможностей для продуктивного научного синтеза в области музыковедения игнорировались или сознательно отвергались. Например, концептуализация «звуко-символики» как «сети ассоциаций» [Глебов, 1927: 17] внутри наличного музыкального запаса общества у Асафьева могла быть расширена средствами герменевтики и семиотики, активно развивавшейся в те годы в ГАХН усилиями Шпета, Беляевой-Экземплярской и Лосева. Направление социологии эмоций, обозначенное в трудах Луначарского и Грубера, могло бы предоставить свежий взгляд на музыкальный процесс путём комбинирования социологии искусства и психологии музыкального творчества и восприятия Выготского. Вместо этого повсеместно декларировался «кризис искусства», в реальности представлявший собой лишь кризис канонов классической эстетики, велись непрерывные поиски средств демократизации художественных форм и практик, в том числе академической музыки, осуществлялся пересмотр границ самого понятия искусства. Искомый же научный синтез сводился к форсированному внедрению марксизма-ленинизма в узкоспециальные отрасли научного знания.

Демократизм, полезность, просвещение: музыка в контексте повседневных практик

Во введении к работе Г.Й. Мозера «Музыка средневекового города» Асафьев рассматривает влияние урбанизации на становление западно-европейской музыкальной культуры. Акцентируемый автором конфликт «живой музыкальной практики всех социальных слоев» и институционально заданных образцов действия в музыкальном поле, отражающих становление и закрепление канона, выстраивание иерархий в музыкальном мире, обобществляющая роль повседневного музыкального опыта [Глебов, 1927: 11] – постановка этих проблем остается актуальной и для исследования современных обществ. Социологию музыки он определял как «область музыкознания, связанную с исследованием форм и истории развития музыкального производства, музыкального быта, музыкально-общественных организаций» [Глебов, 1927: 9]. В этих ранних идеях акцентировалось внимание на развитии музыкального пространства средневекового западноевропейского города «снизу», органическим путём. Очень скоро такая трактовка демократичности художественных практик разошлась с государственным заказом на сооружение бытового монументального

искусства. Сопряжение «быта» и «монументальности» должно было реализоваться посредством следующих принципов: синтез различных форм и жанров музыкального искусства, ориентированность на потребности слушательской массы и ее непрерывное сотворчество в художественном акте [Раку, 2015: 72]. Важнейшим инструментом в решении данной задачи становится пение хором, в кратчайшие сроки позволяющее преобразовать человеческую психику средствами музыки.

Помимо демократизации музыкальных форм, государственная культурная политика ставила в приоритет задачу просвещения народа. Посредством музыкальных идей также предполагалось реализовывать историческую миссию искусства как инструмента познания, организующего эмоции и идеи как «боевую и воспитательную силу» [Луначарский, 1958: 179]. В проекте музыкальной культуры Луначарского народ нуждался в музыке «тенденциозной», «мужественной», «страстной» и полной «боевой жизнерадостности». Установка на создание качественных, но при этом простых «музыкально-обиходных вещей» должна была вывести творческих деятелей за пределы концертного зала, обеспечить доступность искусства в быту. Важнейшими жанрами провозглашались рабочая песня, детская песня и марш.

С середины 1920-х гг. проблемами музыкального просвещения и воспитания занимается Асафьев [Асафьев, 1952: 12]. Являясь одним из основателей русской школы этномузыковедения, он подчеркивал необходимость научного синтеза данного направления с академическим музыкознанием. На основании созданных ученицей Яворского Н. Брюсовой первых советских программ по методике музыкального воспитания, Асафьев разработал концепцию советского музыкального воспитания.

Помимо масштабной миссии социального переустройства, музыка рассматривалась и с точки зрения решения более утилитарных задач. В тот период зафиксировано влияние музыки на рост производительности труда; о востребованности этой идеи в СССР свидетельствует популярность переводной работы К. Бюхера «Работа и ритм» [Бюхер, 1923]. М.И. Калинин так разъяснял общественную пользу занятий музыкальным искусством: «А почему народ музыкален? Потому, что музыка есть один из могучих факторов увеличения производительности труда. Возьмите народные напевы, – все они связаны с трудом» [Калинин, 1962: 300]. В работе главного идеолога НОТ А.К. Гастева также упоминается неизбежность смерти «камерной музыки» в эпоху грядущего века «механизированных толп» [Литературные манифесты..., 1929: 136].

Заключение

Зарождение и развитие советской социологии музыки как синтетического научно-идеологического проекта, нацеленного на поддержку процесса радикальных социальных преобразований 1920-х гг. демонстрирует дифференциацию исследовательских подходов. В трудах Луначарского, Асафьева, Бухарина, Грубера представлены различные концептуализации – от экономического детерминизма до многофакторных моделей социодинамики музыки на основании диалектических законов. На музыку возлагались задачи структурирования повседневности, мотивации трудовой активности, культурного просвещения и, прежде всего, поддержки стремления к солидарному коллективному действию на основании эмоционального притяжения идеологических постулатов того времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Авраамов А.М. У истоков великой проблемы // Искусство народов СССР. Ч. 1. М., 1927. URL: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/34-am-avraamov-u-istokov-velikoj-problemy.html> (дата обращения: 8.09.2017).
- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд-е 2-е, Л.: Музыка, 1971.
- Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 1, М.: АН СССР, 1952.
- Бюхер К. Работа и ритм / Пер. с нем. С.С. Заяицкого. М., 1923.
- Бухарин Н. Теория исторического материализма: Популярный учебник марксистской социологии. М.: Вече, 2008.

- Глебов И. О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г.И. Музыка средневекового города. Пер. с нем., Л.: Тритон, 1927. С. 7–20.
- Грубер Р.И. Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости // De Musica. Временник разряда истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. I. Л.: Academia, 1925. С. 28–51.
- Калинин М.И. Речь при вручении орденов Ленинградской консерватории 7 апр. 1938 г. // Калинин М.И. Избр. произв.: в 4 т. Т. 3. 1933–1941. М., 1962.
- Коваленко А.Н. Джаз в пространстве отечественной музыкальной культуры 1920–1930-х гг. // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2014.
- Кондратьев А.И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. Журнал Российской Академии Художественных Наук. 1923, № 1. С. 407–449.
- Кумпан К.А. Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам. Сб. ст. / Сост. М.Э. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 541–637.
- Литературные манифесты: от символизма к Октябрю: сб. мат. / Сост. Н.Л. Бродский, В.Л. Рогачевский, Н.П. Сидоров. 2-е изд. М., 1929.
- Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. К вопросу о лже-музыкальных феноменах // Музыкальная психология: Хрестоматия. М., 1992. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=618> (дата обращения: 8.09.2017).
- Луначарский А.В. В мире музыки. М.: Советский композитор, 1958.
- Новоженова А. От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти. № 4. 2014. С. 117–136.
- Отчет о деятельности ГАХН 1921–1925. М., 1926. С. 14–16. URL: <http://dbs.rub.de/gachn/files/Otchet.pdf> (дата обращения: 8.09.2017).
- Плеханов Г.В. Искусство: Сборник статей. М.: Новая Москва, 1922.
- Раку М.Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре. Дис. ... докт. искусств. М., 2015.
- Сохор А.Н. Массовая песня // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/4827/Массовая (дата обращения: 8.09.2017).
- Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975.
- Фархатдинов Н.Г. Социология искусства без искусства. Индустриальная метафора в социологических исследованиях искусства // Социологическое обозрение. Т. 7. № 3. 2008. С. 55–69.
- Фриче В. Социология искусства. М., Л.: ОГИЗ, 1929.
- Шюц А. Совместное сотворение музыки. Эюд о социальных отношениях // Избранное: Мир, светящийся смыслом / Пер. с нем. и англ. М.: РОССПЭН, 2004. С. 573–594.
- Юдин М.В. Деятельность Московского Пролеткульта в 1918–1925 гг. Дис. ... канд. ист. наук. М., 2001.

Статья поступила: 10.10.17. Принята к публикации: 18.05.18.

CONCEPTUAL AND IDEOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE SOCIOLOGY OF MUSIC IN USSR IN 1920s

GAVRILYUK T.V.

Industrial University of Tyumen, Russia

Tatiana V. GAVRILYUK, Cand. Sci. (Soc.), Asso. Prof., Industrial University of Tyumen, Tyumen, Russia (tv_gavrilyuk@mail.ru).

Abstract. This historical-theoretical article is based on the method of the comparative analysis of the texts. There have been defined the conceptual bases of the early Soviet sociology of music as academic and ideological project such as social and economic determinism and naturalism; attention to the role of music in social dynamics; counteraction to “formalism” and cultural autonomy; aspiration to paradigmatic and disciplinary synthesis; research of music functioning in the context of everyday life; strengthening of social integration as mission of creative and scientific activity by the selection and analysis of the key works of the 1920th. The institutional musical space of this period has been described. The problems of sociology of music as a form of legitimation of the state and social order for formation of proletarian musical culture have been reconstructed within the framework of musical space of the 1920-s. It has been established that music was given the aim to structure daily routine, motivate labor activity, cultural education and support aspirations to solidary collective action on the basis of emotional acceptance of ideological postulates of that time. The research contributes to the further development of historical sociology of art; its results can be used in scientific, teaching and public work.

Keywords: sociology of music, Soviet sociology of music, sociology of art, history of sociology, musical culture of the USSR

REFERENCES

- Avraamov A.M. (1927) "At the roots of the great problem". In: *The Art of the USSR Peoples*. P. 1. Moscow, 1927. URL: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/34-am-avraamov-u-istokov-velikoj-problemy.html> (accessed 8.09.2017). (In Russ.)
- Asafiev B.V. (1952) *Selected Works*. P. 1. Moscow: AN SSSR. (In Russ.)
- Asafiev B.V. (1971) *Musical Form as a Process*. Book 1, 2. 2nd ed. Leningrad: Muzika. (In Russ.)
- Bucharin N. (2008) *The Theory of Historical Materialism: the Popular Textbook of Marxist Sociology*. Moscow: Veche. (In Russ.)
- Bucher C. (1923) *Work and Rythm*. Transl. from ger. S.S. Zayanitski. Moscow. (In Russ.)
- Farkhatdinov N.G. (2008) Sociology of art without art. Industrial metaphore in the sociological studies of art. In: *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Sociological Review]. Vol. 1. No. 3: 55–69. (In Russ.)
- Friche V. (1929) *Sociology of Art*. Moscow, Leningrad: OGIZ. (In Russ.)
- Glebov I. (1927) "On the immediate tasks of the sociology of music" In: Mozer G.I. *Music of the Medieval City*. Leningrad: Triton: 7–20. (In Russ.)
- Gruber R.I. (1925) "The installation of the musical and artistic concepts in the socio-economic plane". In: *De Musica. Annals of the History and Theory of Music Department of State Institute of Art History*. Vol.1. Leningrad: Academia: 28–51. (In Russ.)
- Kalinin M.I. (1962) The speech at the presentation of the medals of the Leningrad Conservatory on April 7, 1938. In: *Selected Works*. In 4 vol. Vol. 3. 1933–1941. Moscow. (In Russ.)
- Kondratiev A.I. (1923) Russian Academy of Arts. *Iskusstvo. Jurnal Rossiyskoy Akademii Khudozhestvennih Nauk* [Art. The journal of the Russian Academy of Arts]. Moscow. Vol. 1: 407–449. (In Russ.)
- Kovalenko A.N. (2014) Jazz in the space of Russian musical culture 1920–1930-ies. Abstract of the thesis of a candidate of art criticism. Saratov. (In Russ.)
- Kupman K.A. (2014) Institute of Art history on a boundary of the 1920–1930-ies. In: *The end of the Cultural Institutions of 1920s in Leningrad. According to Archival Materials*. Coll. papers. Origin. M.E. Malikova. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie: 541–637. (In Russ.)
- Literary Manifestos: from Symbolism to October*. Collected papers. (1929) Comp. by N.L. Brodsky. V.L. Rogachevsky, N.P. Sidorov. 2nd ed. Moscow. (In Russ.)
- Losev A.F. (1992) Music as a matter of logic. The question of pseudo-musical phenomena. In: *Musical Psychology. Anthology*. Moscow. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=618> (accessed 8.09.2017). (In Russ.)
- Lunacharsky A.V. (1958) *In the World of Music*. Moscow: Sovetski kompozitor. (In Russ.)
- Novozhenova A. (2014) From sociological determinism to the class ideal. Soviet sociology of art in 1920s. In: *Sotsiologia vlasty* [Sociology of Power]. No. 4: 117–136. (In Russ.)
- Plekhanov G.V. (1922) *Art: Collected Papers*. Moscow: Novaya Moskva. (In Russ.)
- Raku M.G. (2015) *Ideological Reception of Musical Classics in the Early Soviet and Stalinist Culture*. The thesis of a dr. of art criticism. Moscow. (In Russ.)
- Schutz A. (2004) Making Music Together. A Study of Social Relationships. In: *Collected Papers: the World Glowing with the Meaning*. Transl. from ger. and eng. Moscow: ROSSPEN: 573–594. (In Russ.)
- Sohor A.N. (1973) Mass song. In: U.V. Keldizh (ed.) *Encyclopedia of Music*. Moscow: Sovetskaya Entsiklopedia, Sovetsky kompozitor. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/4827/Массовая (accessed 8.09.2017). (In Russ.)
- Sohor A.N. (1975) *Sociology and Musical Culture*. Moscow: Sovetsky kompozitor. (In Russ.)
- The Report on the Activities of GAHN 1921–1925*. (1926) Moscow. URL: <http://dbs.rub.de/gachn/files/Otchet.pdf> (accessed 8.09.2017). (In Russ.)
- Yudin M.V. (2001) *The Activity of Moscow Proletkult in 1918–1925-s*. The thesis of a cand. of hist. sci. Moscow. (In Russ.)

Received: 10.10.17. Accepted: 18.05.18.