



На правах рукописи
УДК 78.072.2, 304.2

БУКИНА Татьяна Вадимовна

**ИДЕЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
И СПОСОБЫ ЕЕ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУЧНОЙ ТРАДИЦИИ СОВЕТСКОЙ И
ПОСТСОВЕТСКОЙ ЭПОХ**

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры
(искусствоведение)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

26 АПР 2012

Санкт-Петербург
2012

Диссертация выполнена на кафедре теории и истории культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

- Научный консультант** доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры художественного
образования и музейной педагогики
РГПУ им. А.И. Герцена
Махрова Элла Васильевна
- Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры музыкально-
инструментальной подготовки
РГПУ им. А.И. Герцена
Гуревич Владимир Абрамович;
доктор искусствоведения,
профессор кафедры концертмейстерского
мастерства и музыкального образования
АРБ им. А.Я. Вагановой
Шекалов Владимир Александрович;
доктор философских наук, профессор,
профессор кафедры прикладной политологии
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»
Тульчинский Григорий Львович
- Ведущая организация:** ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная
консерватория (академия) имени М.И. Глинки»

Защита состоится « 30 » апреля 2012 г. в 14 часов
на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 212.199.23 при
Российском государственном педагогическом университете имени А. И. Герцена по адресу:
197046, Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, д. 26, ауд. 317.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского
государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, 191186, Санкт-
Петербург, наб. реки Мойки, 48, корпус 5.

Автореферат разослан « 23 » марта 2012 г.

Ученый секретарь Совета по защите
докторских и кандидатских диссертаций,
кандидат культурологии



В.Н. Бондарева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена изучению процессов трансформации представлений о музыкальной культуре в отечественном музыковедении в контексте социокультурных изменений на протяжении советского и постсоветского периодов.

Актуальность исследования. Возникший в конце XX века под влиянием концепций Т. Куна интерес к культурным и социальным аспектам «нормализации» научной деятельности стал в последние десятилетия одним из серьезных стимулов для нового осмысления феномена советского и, отчасти, постсоветского научного производства. Предметом такого осмысления во многих случаях становится вопрос о существовании «корреляций между феноменом “советской науки” и формами организации советской власти» (так сформулировали центральную проблему своего исследования авторы одного из новейших сборников по данной тематике).¹ А его результатом – данные о различных социальных и ментальных «опосредованиях» научного знания: процессах превращения его в идеологический продукт, официальный имидж советской жизни и инструмент формирования национальной картины мира, формах ангажированности и тактиках автономизации учебного корпуса и т.п. Раскрывающаяся перед современными исследователями панорама культурной истории² отечественной науки заставляет их во многом пересмотреть представление о «незаинтересованности» научного поиска в отношении не только гуманитарных, но и естественнонаучных дисциплин.

В то же время, отечественное музыковедение явно не принадлежит к фаворитам исследований в подобном ракурсе. Причины слабой заинтересованности в нем гуманитариев можно увидеть в высокой (особенно для гуманитарной дисциплины) степени специализированности музыковедческой проблематики, которая со стороны выглядит если не неподвластной, то, во всяком случае, достаточно устойчивой к сменам мировоззренческих установок. Во многом такое реноме отражает сознательную профессиональную ориентацию и самопозиционирование значительной части музыковедческого сообщества: его сфокусированность преимущественно на исследовании академической музыкальной традиции, преобладание музыкально-технологического анализа, дистанцирование от текущих проблем современной культурной жизни и редкие коммуникации с коллегами-смежниками. В рамках же самого музыковедения интерес к истории своей области знания на сегодняшний день находит отражение в двух, как правило, не связанных между собой ракурсах. Первый из них (широко представленный) – историографический, предлагающий обзор и /или методологический анализ работ по конкретной тематике, однако не предполагающий, в силу специфики

¹ Огурцов А.П. Предисловие //Подвластная наука? Наука и советская власть. – М.: Голос, 2010. – С. 5.

² Термин «культурная история» здесь употребляется в соответствии с трактовкой этого понятия, предложенной современным британским историком П. Берком: как тесно связанная с «новым историзмом» тенденция обновлять исторические, социально-политические и экономические феномены в категориях культуры (рассматриваемая исследователем на материале англо-американской и французской науки последней трети XX века). См., в частности: Берк П. Историческая антропология и новая культурная история //Новое литературное обозрение, № 75. – 2005. – С. 64 – 91.

жанра, выхода за пределы узкоспециальных вопросов и осмысления «экстранаучных» истоков изучаемой проблемы. Второй (гораздо менее разработанный), можно было бы назвать фактологическим: на данный момент он репрезентирован исследованиями обзорного, мемуарно-биографического, источниковедческого жанров, а также публицистикой. При этом отсутствие взаимосвязи между двумя обозначенными ракурсами препятствует более глубокому контекстуальному осмыслению музыковедческой традиции как «продукта» культуры своей эпохи.

Между тем, отечественную музыкальную науку можно было бы с полным правом назвать достижением советского научного производства. Профессия музыковеда в России формировалась в начале 1920-х годов как непосредственный ответ на конкретные практические потребности молодого советского государства, усилия же ее создателей были сознательно ориентированы на то, чтобы сделать свою дисциплину важным фактором государственной культурной политики. В дальнейшем смены политического курса на протяжении советской истории в той или иной форме затрагивали музыковедение, накладывая свой отпечаток как на его генеральную концепцию, так и на судьбы многих его представителей. В подобных условиях даже следование в рамках, казалось бы, наиболее идеологически нейтральных направлений (как, например, целостный анализ) превращалось в определенную социополитическую стратегию, направленную на достижение относительной автономии от возможных идеологических нападков. Вследствие чего современное изолированное положение музыковедения также в известной степени предстает элементом своеобразного National Identity.

Вместе с тем, «тоталитарная» модель на сегодняшний день выступает далеко не единственным способом рассмотрения взаимоотношений между научной дисциплиной и властью в российском социуме. Несколько волн «ревизионистских» подходов к советской истории за последнее десятилетие заставили по-новому оценить феномен советского научного знания, увидев за характерным для начала 1990-х годов образом «репрессированной науки» более сложную совокупность представлений академического корпуса. Необходимыми контекстами для подобного рассмотрения становятся история общего социального и политического развития общества в советской России, институциональная история науки (ее учреждений, международных связей), история интеллектуалов (изучение ключевых персон научного сообщества, особенностей их менталитета) и, наконец, история идей (от фундаментальных концепций – до «интеллектуальных привычек» и ментальных моделей). Осмысление отечественного музыковедения в русле современных тенденций истории отечественной науки (на примере развития его частной предметной области) могло бы во многом заставить пересмотреть представление об автономном положении этой дисциплины, оппозиционном по отношению к социальным процессам. Такой подход позволяет увидеть музыковедческую традицию как составляющую единого социокультурного и интеллектуального пространства, в котором осуществлялось производство гуманитарного знания в советскую и постсоветскую эпоху, чем определяется актуальность предпринимаемого в диссертации исследования.

Объект исследования: развитие музыкальной науки в контексте советской и постсоветской культуры.

Предмет исследования: идея музыкальной культуры и ее концептуализация в процессе развития советского и постсоветского музыкознания.

Цель работы: исследование процессов трансформации представлений о музыкальной культуре в советском и постсоветском музыковедении, обусловленных социокультурной динамикой.

Задачи:

- разработать методологические принципы анализа музыкально-культурной проблематики в ракурсе истории идей, дать определение понятия «идея музыкальной культуры»;
- выявить основные периоды истории отечественного музыкознания, принимая во внимание как его внутренние концептуальные сдвиги, так и влияние социополитической ситуации, идеологической и научной конъюнктуры, смен установок в научной и культурной политике;
- дать общую характеристику институционального состояния музыковедения в каждый конкретный период истории его развития, а также стратегии его развития и самопозиционирования, обусловленной научным и социокультурным контекстом;
- определить магистральные направления и области в отечественной музыкальной науке, сознательно ставившие перед собой цель анализа музыки как культурной практики, реконструировать стратегию их институционализации в современном им научном и культурном поле;
- проследить модификации, претерпеваемые идеями музыкальной культуры в различные периоды истории отечественного музыкознания и в рамках различных направлений;
- определить статус социокультурных исследований в современной отечественной музыкальной науке, соотнести его с положением в смежных гуманитарных дисциплинах.

Степень разработанности проблемы.

На данный момент в российской науке отсутствуют масштабные исследования, посвященные становлению отечественного музыкознания и развитию его проблематики в культурном и историко-научном контексте эпохи. Частные аспекты этой проблемы затрагиваются лишь в немногочисленных статьях (В.Б. Вальковой, Е.С. Зинькевич). В то же время, исследования по сходной тематике в последние годы неоднократно предпринимались в англоязычном музыкознании в рамках парадигмы «нового историзма». В частности, в конце 1990-х годов вышли две монографии, посвященные рефлексии музыковедческой традиции в Германии эпохи Веймарской республики и Третьего рейха сквозь идеологическую призму (С. Макклатчи, П.М. Поттер).

История советской и постсоветской науки как культурного и социально-политического феномена стала в 1990 – 2000-е годы одним из важных разделов как отечественных исследований, так и западной советологии и русистики. К настоящему моменту выпущены ряд монографий и статей, в которых

рассматриваются институционализация в советском социуме и история развития тех или иных научных дисциплин и направлений: инженерно-технических наук (Л.Р. Грэхэм), физики (К.В. Иванов, А. Кожевников), биологии и генетики (Е. Добренко, Э.И. Колчинский), гуманитарного знания в целом (Д.А. Александров, А.Н. Дмитриев), психологии (Е.Ю. Завершнева, А.М. Эткинд, А. Ясницкий), психоанализа (А.М. Эткинд), социологии (Г.С. Батыгин, И.Ф. Девятко, Б.М. Фирсов), истории (Е. Добренко, А.А. Курносков, С.С. Неретина), философии (Н.Г. Баранец), фольклористики (К.А. Богданов), семиотики (Б.М. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, Т.М. Николаева, Л.Н. Столович) и т.п. Важное значение имеют также работы, в которых производится анализ особенностей развития отечественной науки и образования в изменившихся социокультурных условиях в постсоветскую эпоху (Д.А. Александров, А.Н. Дмитриев, А.В. Свешников, С.В. Соколовский, М. Феретти, В.А. Шнирльман). Эти и другие исследования послужили для автора важными концептуальными ориентирами, а также фактологическими источниками.

Кроме того, существенную роль для восстановления социокультурного контекста, в котором развивалось отечественное музыкознание, приобретают работы по истории советской культуры в целом и ее частных аспектов. Например, концепция двух волн социального и политического развития послереволюционной России в первой половине XX века (В.З. Паперный), анализ антропологического феномена «советского человека» (Ш. Плаггенборг, М.Е. Попов), «пролетарской науки» (А.В. Карпов), социалистического реализма как стиля художественного и научного мышления (Е. Добренко, Т.А. Круглова, Р. Робин), явлений «разномыслия» и диссидентства (Б.М. Фирсов, А.В. Шубин), академического «культа личности» в советских гуманитарных кругах (А. Берелович); анализ стилистики советских политических текстов (У. Шмид); исследования истории государственной цензуры в СССР (Т.М. Горяева), исторических поколений советской России (М.Я. Чудакова), советской повседневности (П.Л. Вайль, Д.А. Ванюков, А.А. Генис, Е.Ю. Зубкова, Л.Г. Парфенов и др.).

В области истории становления отечественного музыковедения важное значение приобретают существующие на данный момент источниковедческие и биографические исследования, посвященные деятельности отдельных учреждений (А.Н. Крюков, Т.Н. Ливанова, Ю.Н. Якименко) и наиболее значительных персон – Б.В. Асафьева (В.Б. Валькова, А.Н. Крюков, Е.М. Орлова, Е.А. Толкачева), М.С. Друскина (Л.Г. Ковнацкая), политическим процессам в музыкальной культуре советского времени, затронувшим также и музыкознание (В.С. Власова, Е.С. Зинькевич, М.Н. Лобанова, М.Г. Раку) и т.п.

В современном российском и, отчасти, западноевропейском, музыкознании достаточно широко представлен методологический анализ проблематики отдельных направлений и подходов, получивших развитие в отечественной музыкальной науке, – например, интонационного анализа (И.И. Земцовский, Э. Липпольд, Е.М. Орлова), целостного анализа музыкальных произведений (Г.Р. Консон, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский), музыкально-семиотических исследований (Н.К. Велижева, А.В. Денисов, Е.А. Ручьевская, Г.Р. Тараева), феноменологического метода (К.А. Жабинский). Следует

упоминать также примеры критического анализа современного музыковедческого подхода к исследованию определенных видов проблематики: музыкального мышления (И.Н. Нехаева), проблемы национального (Е.В. Ключникова). Кроме того, в последние годы появились масштабные работы, посвященные анализу методов музыкознания (монография Н.С. Гуляницкой, 2009) и даже литературно-стилистических особенностей музыковедческих трудов (диссертация Т.И. Науменко, 2005).

Для дискурсивного анализа музыковедческих текстов и интерпретации фактов биографии отечественных музыковедов в качестве социальной и профессиональной стратегии были также привлечены данные социологии науки (Р. Гудел, Н.Н. Джибладзе, З.А. Сокулер, В.А. Шкуратов, И. Шпигель-Резинг), науковедения (Д.А. Александров, П. Галисон, Х.-У. Гумбрехт, Т. Кун, А.П. Огурцов, М. Полани, В.С. Степин), различных областей психологии (Д.К. Кирнарская, Ж. Пиаже, О.С. Советова, М.А. Холодная, А.В. Юревич), имиджологии (О. Клэпп), исследований национальных феноменов (Р. Вортман, Э. Хобсбаум).

Положения, выносимые на защиту:

- К области музыкально-культурной проблематики можно отнести широкий спектр ракурсов, связанных с рассмотрением музыки в ее социальном бытовании (в частности, с изучением функций музыки в отношении к другим сферам культуры, исследованием музыкальных практик как социокультурных институтов) и затрагивающих те или иные структурные компоненты музыкальной культуры (различные виды музыкальной деятельности, субъектов этой деятельности, обслуживающие ее институты, а также культурные ценности, создаваемые в процессе музыкальной деятельности).

- Идея музыкальной культуры может быть представлена как определенная парадигма осмысления музыкально-культурных феноменов, сформированная в конкретном историко-научном и социокультурном контексте и претерпевающая трансформации с изменением этого контекста.

- Для историко-культурного анализа наиболее значимыми аспектами идеи музыкальной культуры можно считать:

1. основополагающие качественные характеристики музыкально-культурного пространства;
2. основные механизмы развития музыкальной культуры и участников музыкальной коммуникации, ответственных за ее формирование;
3. области человеческого опыта, к которым апеллирует музыка.

- В развитии российской музыковедческой традиции прослеживаются три базисных этапа, соответствующих основным этапам истории отечественной культуры в послереволюционный период:

1. формирование парадигмы советской музыкальной науки и кристаллизация в ней эталонов профессиональной идентичности (1920 – начало 1950-х годов), по своим временным границам в целом совпадает с «классической» советской эпохой (по терминологии Б.М. Фирсова);
2. достижение в своем развитии стадии «зрелой науки» (термин Т. Куна), по времени соответствует эпохе «оттепели» и «развитого социализма» (вторая половина 1950 – первая половина 1980-х гг.);

3. проявление элементов кризиса фундаментальной парадигмы музыкознания, утрата ее монопольности и поиск новых концептуальных моделей, приходиться на перестроечный и постсоветский период (вторая половина 1980 – 2000-е гг.).

- Становление отечественной музыковедческой традиции в течение первого периода проходило в два этапа – 1920-е и 1930 – начало 1950-х гг., – концепции которых были во многом противоположны. Такая логика формирования коррелировала общей направленности развития советской культуры в первой половине XX века (обозначенной исследователем В.З. Паперным в виде бинарной оппозиции «культура один – культура два»):

1. В музыкальной науке 1920-х годов социология музыки формировала фундаментальную парадигму всей музыковедческой дисциплины, конституируя в качестве ее объекта комплексный феномен музыкальной культуры. В трактовке этого феномена делался акцент на его многосоставности, динамичности, открытости различным областям внемusicalного опыта, уникальности не только различных типов музыкальных практик, но и потенциально любого момента звучания и восприятия музыки. Подобный способ репрезентации был во многом обусловлен стратегией институционализации музыковедения в научном поле послереволюционной России. Оно во многом воспринималось как олицетворение современного типа «пролетарской науки», со свойственными ей междисциплинарностью, сенситивностью к новым подходам, нацеленностью на решение социальных проблем.

2. На трансформацию способов постановки и решения музыкально-культурных проблем в эпоху сталинизма повлияли как официальные санкции рубежа 1920 – 30-х годов (упразднение социологической дисциплины в СССР), так и кардинальные изменения в советском культурном дискурсе (в частности, его «монололизация», выражавшаяся в исчезновении категории Другого). В создавшихся условиях основными способами существования музыкально-культурной проблематики становились редукция ее к категориям истмата (в частности, логике смены экономических формаций в музыкально-исторических исследованиях) и использование ее в качестве проводника идеологических практик в музыкальное поле (в музыкальной критике).

- Панорама развития отечественного музыковедения во второй период в значительной мере регламентировалась сценарием развития советской науки в целом, который выстраивался под воздействием специфических ориентиров, избранных в научной политике эпохи оттепели, а затем застоя (приоритета, оказываемого естественным и техническим наукам, маргинализации гуманитарных исследований, переориентации на узкую специализацию и т.п.). Вследствие разрозненности отдельных отраслей, характерной в эту эпоху для советской науки в целом, в отечественном музыкознании сосуществовало несколько мало взаимодействовавших между собой направлений, которые специализировались на тех или иных аспектах культурной проблематики. Среди них можно выделить три основных, во многом антагонистичных как по стратегии социализации в научном поле, так и по продвигаемой концепции:

1. Социология музыки (конец 1960-х – первая половина 1980-х гг.) – формировалась как феномен скорее идеологический, чем научно-эвристический. Она функционировала в качестве инструмента культурной политики, работавшего на создание официально одобряемого образа советской музыкальной культуры, в которой художественное производство максимально регламентировано, культурная продукция одинаково высокоценна, а ее потребление обезличено и подлежит линейной эволюции.
2. Исследования музыкальной коммуникации и семиотики (1970-е – начало 1980-х гг.) – научная стратегия этих направлений была во многом нацелена на утверждение универсальных стандартов академической музыкальной культуры и «адекватного» (= профессионального) восприятия музыки. Подобное замыкание на сугубо специальных вопросах должно было способствовать преодолению «проницаемости» музыковедческого дискурса для официальной идеологии. В этой парадигме музыкальная культура предстает единой и неизменной, композитор и слушатель не могут влиять на формирование музыкального семиозиса, а результат восприятия музыки полностью программируется произведением.
3. Исследования в рамках истории музыки (конец 1950 – начало 1980-х гг.). Симметрично положению гуманитарных дисциплин в советской науке в целом, история музыки негласно занимала достаточно маргинальное положение в музыковедении рассматриваемого периода. В работах этого направления репрезентация музыкальной культуры характеризовалась интересом к периодам стилистических «переломов», «пограничным» и «полюсным» культурным пластам и «маргинальным» (для академической музыки) практикам. Такую научную картину мира можно интерпретировать как попытку создания исследователями модели реальности, в которой получала право на существование их «девиантность» в советском научном поле (как и большинства гуманитарных направлений).

• В «перестроечный» и постсоветский период культурная проблематика приобрела качественно новый статус в российских гуманитарных науках: участие в культурных изысканиях начало оценивается как важный показатель актуальности дисциплины. Этому способствовало стремление отечественных областей знания соответствовать стандартам западной науки, в которой последняя треть XX столетия была озаменована «антропологическим поворотом». Несмотря на ряд парадигмальных изменений в отечественном музыковедении этого периода (в частности, расширение его научной картины мира), современное состояние идеи музыкальной культуры в его рамках порождает эвристическую ситуацию, при которой вероятны различные сценарии ее дальнейшего развития:

1. Гипотетический «позитивный» сценарий связан с появлением обширного кластера индивидуальных трактовок музыкальной культуры, репрезентируемых в различных музыковедческих дисциплинах отдельными авторами и научными сообществами. Панораму этих

ракурсов позволяет отразить концепция рецептивных исследований, которая вскрывает важные аспекты культурной проблематики в сфере искусства: в частности, признание активной роли различных участников художественного процесса в формировании поля художественной культуры и множественности форм существования музыки в обществе.

2. Возможный «негативный» сценарий обусловлен относительно низким «рейтингом» музыкально-культурной проблематики в различных музыковедческих институтах (научных публикациях, диссертациях, учебных программах музыкальных вузов). Эта затрудненная адаптация, которая становится одной из главных причин низкой интегрированности музыковедения в современное полидисциплинарное гуманитарное пространство, во многом обусловлена исторически сложившимися институциональными особенностями музыковедческой дисциплины: ее тяготением к «эссенциалистскому взгляду» (по П. Бурдье), территориальным и концептуальным разобщением с другими гуманитарными науками, ориентацией профессионалов на узкую специализацию.

Научная повизна диссертационного исследования обусловлена тем, что в нем впервые:

- 1) разрабатываются методологические принципы анализа музыковедческой проблематики как составляющей более широкого научного, культурного и идеологического контекста;
- 2) целенаправленно выстраивается целостный процесс становления в отечественном музыковедении исследовательской традиции, связанной с изучением различных аспектов музыкальной культуры, определяются основные исторические периоды в ее развитии, устанавливается преемственность между направлениями, специализировавшимися на ее разработке;
- 3) предлагается определение понятия «идея музыкальной культуры»;
- 4) производится анализ институционального состояния отечественной музыкальной науки в каждый из трех рассматриваемых периодов ее истории, определяется базовая для каждого периода стратегия ее развития и поддержания своего статуса в современном научном и идеологическом контексте;
- 5) реконструируется концепция музыкальной культуры и парадигма ее исследования, продвигаемая различными направлениями музыковедения в каждый из установленных периодов, в соотношении со стратегией их самоутверждения в современном научном и культурном поле;
- 6) системно анализируется статус исследуемой проблемной области в современной отечественной музыкальной науке и образовании, вскрываются причины сложностей в ее развитии.

Теоретическая и методологическая основа исследования. Для рефлексии категории музыкальной культуры и ее изменений в отечественной музыковедческой традиции необходимым представляется обращение к методологии истории идей. Данная исследовательская стратегия, впервые концептуально обоснованная в работе американского эпистемолога и историка

философии А.О. Лавджоя «Великая цепь бытия: история идеи» (1936) и породившая довольно обширную традицию в науке, направлена на вскрытие глубинных механизмов интеллектуальной истории. Будучи принципиально междисциплинарной областью знания, включающей в фокус своего рассмотрения творчество не только выдающихся персон, но и деятелей «второго ряда», проявления «неявного знания» и неакадемические интеллектуальные практики, история идей позволяет рефлексировать процессы генезиса и трансформации специальных научных и философских понятий в широко интеллектуальном и культурном контексте.

Наряду с историей идей важным методологическим ориентиром проведенного исследования стала теория социального поля П. Бурдьё. В рамках этой теории различные сферы духовного производства (например, наука, художественное творчество, журналистика) осмысляются в качестве автономных социумов, или «полей», гомогенных и перманентно открытых другим социальным пространствам (политики, экономики, религии, идеологии и пр.). Экстраполированное на научное творчество, подобное представление делает наглядным процесс метаморфозы политической, экономической, идеологической или религиозной конъюнктуры в научные конвенции и позволяет предложить паритетное объяснение казалось бы сугубо профессиональным феноменам научной деятельности – таким как курсирование научных идей, мотивы принятия либо отвержения ученым сообществом исследовательских новаций и т.п. Создаваемая же тем или иным научным направлением или ученым творческая продукция неизбежно начинает восприниматься в качестве «социального текста», кодирующего стратегии его автора и подлежащего дискурсивному анализу.

Помимо методологии истории идей и теории поля, лежащих в основе концептуальной базы данного исследования, специфика поставленной в диссертации цели и связанных с ней задач потребовала привлечения методов и достижений комплекса смежных дисциплин, базисные из которых культурология, история, социология, науковедение. Основными методами, применяемыми в работе, являются:

- *историко-генетический*, направленный на анализ развития исторических явлений и процессов. Позволяя рассмотреть изучаемый феномен в его динамике, данный метод дает возможность установить основные этапы в формировании и развитии в отечественном музыкознании проблематики, связанной с музыкальной культурой, основных тенденций и факторов, определивших его выдвижение в последние десятилетия, причин затрудненной адаптации в отечественном музыкознании;
- *историко-типологический*, позволяющий соотнести музыковедческие концепции с теми или иными научными традициями в смежных дисциплинах;
- *биографический*, связанный с интерпретацией фактов жизненного пути личности и черт ее психологического портрета для объяснения событий ее социального поведения и профессиональной деятельности. Применяется в исследовании научной стратегии персон отечественного музыковедения, сыгравших ключевую роль в становлении исследуемой

проблематики, - в частности, Б.В. Асафьева, Р.И. Грубера, Т.Н. Ливановой, М.С. Друскина, В. Дж. Конен, Е.В. Герцмана, М.А. Сапонова;

- *контекстный подход* в изучении музыковедческих текстов. Будучи ориентирован на поиск т.н. «суггестивной» информации в документе (не зафиксированной в нём, однако очевидной как для автора, так и для его непосредственного адресата), контекстный подход позволяет осмыслить работы отечественных музыковедов, интерпретирующие музыкально-культурную проблематику, в качестве «текстов культуры»;
- *контент-анализ*, необходимый для осмысления обширных текстовых массивов и обобщения статистических данных: например, исследования «рейтинга» социокультурного подхода в современных научных публикациях, диссертациях, отраженность этого ракурса в учебных программах.

Материал исследования.

1) Основным материалом для реконструкции того, как в различные периоды истории отечественного музыкознания концептуализировались проблемы, связанные с феноменом музыкальной культуры, послужили опубликованные тексты музыковедческих работ. Среди них особое внимание уделяется трудам ведущих представителей музыковедческой традиции, которым принадлежала ведущая роль в формировании концепции этой дисциплины в России: Б.В. Асафьева, Р.И. Грубера, Б.Л. Яворского, С.А. Гинзбурга, Т.Н. Ливановой, В.Дж. Конен, М.С. Друскина, Г.А. Орлова, Е.В. Назайкинско, В.В. Медушевского, М.А. Сапонова, Е.В. Герцмана, Т.В. Чередниченко, в социологии музыки – А.Н. Сохора, Э.Е. Алексева, Г.Л. Головинского, Е.В. Дукова.

2) При воссоздании исторической ситуации, в которой проходило формирование и развитие в России музыкальной науки и ее базовых парадигм, использовались такие материалы как опубликованное автобиографическое и эпистолярное наследие музыковедов, воспоминания их коллег, учеников и близких; регулярные отчеты и обзоры деятельности ведущих музыкально-научных подразделений 1920-х годов, опубликованные в их ежегодниках; сборники материалов и документов по истории советского музыкального образования. Анализу подвергались также публикации в журнале «Советская музыка» (в частности, рецензии на музыковедческие работы и отчеты о защитах дипломных работ в Московской, Ленинградской, Киевской консерваториях); протоколы заседаний кафедр и диссертационных советов, посвященных обсуждению музыковедческих работ (в частности, М.С. Друскина).

3) При установлении институциональных особенностей современного отечественного музыкознания привлекались данные с сайтов ведущих музыкальных вузов России (МГК, РАМ им. Гнесиных). Анализ того, насколько обширно в современной музыкальной науке и образовании представлена проблематика, связанная с различными аспектами музыкальной культуры, проводится на материале регулярных библиографических обзоров и указателей: «Музыка: библиографическая информация /Информ-культура», «Летопись авторефератов диссертаций»; учебных программ и сиплабусов,

опубликованных на сайтах российских вузов (Института европейских культур и Высшей школы экономики в Москве, Смольного института свободных искусств и наук, Русской христианской гуманитарной академии и Гуманитарного университета профсоюзов в Петербурге, университетов культуры и искусств, вузов педагогического профиля).

Теоретическая значимость исследования обусловлена тем, что в нем предлагается оригинальная методология, позволяющая изучать процессы становления музыковедческой проблематики в контексте общего научного и культурного дискурса эпохи. Эта методология объединяет ряд концепций и подходов: историю идей, теорию поля П. Бурдьё, элементы дискурсивного анализа, адаптируя их для интерпретации музыковедческих текстов и обсуждаемых в них проблем. Последовательно примененный к исследованию частной проблемной области музыкознания, данный подход во многом позволяет пересмотреть представление об этой дисциплине как замкнутом в себе феномене, нейтральном по отношению к современным культурным и социально-политическим процессам. Выводы, содержащиеся в диссертации, могут быть использованы для дальнейшего изучения роли ментальных и идеологических факторов в развитии научного знания.

Теоретически значимым является также то, что в данной работе последовательно реконструируется важная парадигмальная составляющая отечественной музыкальной науки, связанная с проблематизацией культурных аспектов музыкальной деятельности. В работе показано, что в современных условиях освоение указанной проблематики является важным условием актуальности музыковедения в научном поле и его интеграции в полидисциплинарное гуманитарное пространство. Проведенное исследование в значительной мере направлено на то, чтобы способствовать дальнейшему развитию культур-ориентированных направлений в музыкальной науке и концептуальному обновлению дисциплины.

Практическая значимость исследования. Полученные в диссертации результаты могут быть использованы в педагогической практике, в частности, в общих и специальных курсах гуманитарного профиля: методология музыкознания, история отечественной музыки, социология музыки, история культуры России, а также при создании учебных пособий по данным предметам. Проведенное исследование может помочь привлечь внимание представителей других гуманитарных наук и широкой читательской аудитории к отечественному музыковедческому наследию и к истории этой дисциплины в России, позволив осознать ее как часть российской гуманитарной традиции и более широкого социокультурного фона. Полученные результаты могут представлять интерес для исследователей в сфере культурологии, истории России, науковедения, политологии, искусствоведения.

Апробация работы. Основные положения диссертации изложены в 24 научных публикациях общим объемом 27,5 п.л., среди которых одна монография (2010) и девять статей в журналах, рекомендованных ВАК. В 2009 и 2010 гг. при поддержке субсидии Комитета по науке и высшей школе Санкт-Петербурга соискателем выполнялись исследовательские проекты, в рамках которых разрабатывался ряд аспектов диссертационного исследования:

«Социология музыки в современной России: парадоксы, дилеммы, перспективы» и «Советское музыковедение 1920-х гг. и его наследие в отечественной традиции: история идей». В 2011 г. статья соискателя, основанная на материалах диссертации («Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен», опубликованная в журнале «Обсерватория культуры»), получила диплом I степени во Всероссийском конкурсе «Молодые ученые о современной художественной культуре России», проводимом Научно-образовательным культурологическим обществом России (в номинации «Научная статья»).

Фрагменты и отдельные результаты исследования были в течение 2002 – 2011 годов представлены автором в рамках международных, всероссийских и межвузовских конференций и семинаров, среди которых: ежегодная конференция-семинар молодых ученых «Науки о культуре – шаг в XXI век» (Москва, 2002, 2004, 2009 гг.), Всероссийская научно-практическая конференция молодых учёных «Художественный текст. Автор и исполнитель» (Уфа, 2006 г.), Научно-методологический семинар «Музыкальная культура в эпоху постмодерна: идеи – мнения – комментарии (к 80-летию М.Фуко)» (Петрозаводск, 2006 г.), Международная научная конференция «Социология музыки. Новые стратегии в гуманитарных науках» (Москва, 2007 г.), III международная конференция «Феномен творческой личности в культуре. Фатюшенковские чтения» (Москва, 2008 г.), Международная научная Интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» (Москва, 2009-10, 2010-11 гг.), Международная научная конференция «Петербург и национальные музыкальные культуры» (Санкт-Петербург, 2010 г.), международная конференция «Концептуальные образы Санкт-Петербурга в современной российской и европейской культуре, искусстве и литературе» (Санкт-Петербург, 2010 г.), V собрание Научно-образовательного культурологического общества «Роль культурологии в современном мире» (Ярославль, 2011 г.), Первая международная очно-заочная научно-практическая конференция студентов, аспирантов, педагогов и преподавателей «Актуальные проблемы социальных и гуманитарных наук» (Пермь, 2011 г.) и др.

Материалы диссертации были также использованы в курсах лекций, прочитанных автором в течение 2007 – 2011 годов в Смольном институте свободных искусств и наук (курс по социологии музыки) и РГПУ им. А.И. Герцена (курс по истории художественной культуры).

Структура диссертации. Диссертация общим объемом 402 страницы состоит из Введения, трех частей, десяти глав, Заключения, снабжена тремя приложениями, списком аббревиатур и библиографией, включающей 579 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обоснована актуальность темы диссертации, определены предмет и объект исследования, его цель и задачи, охарактеризована степень изученности проблемы, дана характеристика научной новизны исследования,

обоснована его структура, определены его методологические основания, сформулированы положения, выносимые на защиту, раскрыта теоретическая и практическая значимость работы, описаны формы ее апробации.

Наряду с общими положениями, характеризующими научный вклад работы, во введении уделено специальное внимание конкретизации методологических принципов анализа музыкально-культурной проблематики в ракурсе истории идей. Поскольку и в англоязычной, и в отечественной науке существует заметный диссенсус в трактовке идеи (как понятия истории идей), в диссертации уточняются те существенные характеристики, придаваемые этому феномену А. Лавджоем, которые приобретают особое значение в контексте проводимого в диссертации исследования:

- *Несводимость к жестким рамкам теории или метода.* В своих работах исследователь придерживался достаточно свободного понимания идеи, под которое подпадали, например, «бессознательные ментальные привычки», «интеллектуальные пристрастия», «логические уловки», «методологические предпочтения», «чувствительность к различным видам метафизического пафоса», элементы суггестивного воздействия текстов и т.п. Такой способ репрезентации делает его методологию применимой для анализа определенного тематического поля или области проблематики, представленных кластером различных концепций или подходов.
- *Полная или частичная имплицитность* многих из перечисленных видов идей, которые явно не подлежат редукции к строгому научному аппарату. Это сближает их с элементами «уликовой парадигмы» К. Гинзбурга или с «невольными свидетельствами» в исторических источниках, которые М. Блок рекомендовал наиболее интенсивно интерпретировать при реконструкции ментального мира эпохи. Можно предполагать, что такого рода имплицитные признаки позволяют атрибутировать проявления уникальной ментальности в научных и философских концепциях.
- *Неспецифичность для узкой проблематики рассматриваемых дисциплин.* Подобные универсальные смысловые единицы, доступные междисциплинарному анализу, особенно отчетливо демонстрируют принадлежность специализированных текстов к более широкой интеллектуальной традиции, позволяя интерпретировать их в качестве культурных текстов.
- *Репрезентативность авторов «второго ряда»* в экспонировании идеи. По мнению современных историков, привлекательность второстепенных персон для исторического исследования обусловлена их более тесной (в сравнении с личностями первой величины) интегрированностью в социальный контекст. Вследствие чего они «более наглядно отражают в характерных чертах своей натуры особенности эпохи и общественной среды, их взрастившей».³ Таким образом, внимание к работам авторов «второго плана» становится еще одним способом продемонстрировать

³ Мининков Н.А., Кореньевский А.В., Иванеско А.Е. Человек второго плана в контексте современной историографии // Человек второго плана в истории. Вып. 2: Сб. науч. статей. – Ростов-на/Д.: Ростовский гос. ун-т, 2005. – С. 6.

укорененность интеллектуальной традиции в широком культурном контексте.

- *Соотносимость с жизненным циклом поколения* по продолжительности своего существования. В работах ряда современных исследователей (П. Нора, М.О. Чудаковой и др.) утверждается понимание поколения как исторического «механизма» смены фундаментальных культурных парадигм. Понимаемое так историческое поколение становится репрезентантом своей ментальности, запечатленной в анализируемых текстах.

Перечисленные характеристики свидетельствуют о том, что методология истории идей может оказаться весьма эффективной для исследования исторического становления отечественной музыковедческой традиции в советском и постсоветском культурном пространстве. Один из возможных сценариев такого исследования связан с интерпретацией музыкально-культурной проблематики как *идеи музыкальной культуры*, или определенной парадигмы осмысления музыкально-культурных феноменов, сформированной в конкретном историко-научном и социокультурном контексте.

Исходя из поставленной цели – описания процессов трансформации идеи музыкальной культуры в советском и постсоветском культурном пространстве – во введении очерчивается круг *аспектов* данной идеи, наиболее репрезентативных для избранного ракурса. Поскольку в советскую эпоху музыкальная культура, как прошлого, так и настоящего, стала объектом активного идеологического переосмысления, ее концепции, выстраиваемые в музыковедческих работах (даже посвященных темам, казалось бы, нейтральным в идеологическом отношении) неизбежно вступали в те или иные взаимоотношения с официально продвигаемым образом. В зависимости от избираемой авторами профессиональной стратегии они могли быть сознательно направлены на его подтверждение, формально ему соответствовать, либо (осознанно или непредумышленно) вступать в противоречие с ним. Представляется, что наиболее показательными с этой точки зрения можно считать следующие аспекты:

1) *Основополагающие характеристики музыкальной культуры* – целостность /многосоставность музыкальной традиции, ее статика /динамика, индивидуальность /типологичность принадлежащих ей музыкальных явлений. По утверждению ряда специалистов по советской культуре (в частности, Р. Робин, Т.А. Кругловой), особенностью советского дискурса, сформировавшейся в соцреалистическую эпоху, было его тяготение к монолизму и целенаправленной унификации всех сфер культуры, которым надлежало формировать картину монолитного единства советского народа. Несмотря на последующие колебания политического курса, стремление к подобной унификации, при которой редуцировались социальные и культурные различия в советском обществе, оставалось в целом приоритетным направлением в советской культурной политике вплоть до эпохи «перестройки». Посредством введения ограничений в свой объект (например, исключения из фокуса внимания определенных пластов культуры), расстановки акцентов на тех или иных феноменах или выбора соответствующих ракурсов в

их рассмотрении исследователи получали возможность существенно варьировать моделируемую ими картину музыкально-культурной реальности, в той или иной мере соотносимую с официальной концепцией.

2) *Механизмы исторической динамики музыкальной культуры*, субъекты музыкальной деятельности, влияющие на ее развитие. Среди этих субъектов особую роль в выстраиваемой картине приобретала фигура слушателя, способного оказать решающее воздействие на исход музыкальной коммуникации и сценическую биографию сочинения. Будучи единственным непрофессиональным участником музыкально-коммуникативного процесса, слушатель наиболее активно привлекает в восприятие музыки повседневный внемузыкальный опыт (в то время как действия композитора и исполнителя подчиняются профессиональному регламенту, основанному на специфических музыкальных параметрах). Поэтому учет его позиции заставляет исследователя принимать во внимание конкретный социокультурный контекст бытования произведения. Между тем воссоздаваемые в музыковедческом тексте социальные и культурные реалии могли вступить в противоречие с официальной парадигмой. Так, в рамках соцреалистической концепции последовательно проводился эстетический принцип «дереализации реальности» (термин Е. Добренко), призванный заместить в сознании советского человека картины неблагополучной повседневности образами перманентной героической борьбы и трудовых подвигов, в то время как реконструируемый музыковедом реальный слушательский тезаурус мог актуализировать в восприятии читателя нежелательные фрагменты действительности или культурные пласты. Впоследствии установка на «дереализацию реальности» была успешно адаптирована в культурной политике эпохи «застоя», регламентируя построение модели музыкальной культуры не только современности, но и прошлых эпох.

3) *Области человеческого опыта, к которым апеллирует музыка*. Как известно, возможности воздействия музыки напрямую связаны с ее богатым ассоциативным арсеналом. Эти множественные ассоциативные ряды служат связующим звеном между произведением искусства и культурной средой. Поэтому вопросам музыкальной семантики принадлежит важное место в структуре идеи музыкальной культуры, при этом можно утверждать, что чем шире панорама внемузыкальных истоков художественного явления, отраженная в музыковедческом исследовании, тем рельефнее представлен в нем культурно ориентированный подход. В то же время, будучи тесно связан с проблемой рецепции музыки, данный ракурс также во многом регламентировался идеологической конъюнктурой. Например, если позиция реального (не «дереализованного») слушателя сознательно изымалась исследователем из рассмотрения, соответственно ограничивались сферы опыта, вовлекаемые в восприятие и понимание музыки. Таким образом, на постановку и конкретное решение проблем музыкальной семантики в значительной мере влияла избранная музыковедом профессиональная стратегия.

Автор диссертации приходит к выводу о том, что музыкально-культурная проблематика вполне удовлетворяет критериям идеи, поскольку принадлежит к числу фундаментальных составляющих научной картины мира музыковедения,

определяя способы постановки и решения многих специализированных проблем. В то же время, она позволяет рельефно продемонстрировать контекстуальность музыковедческой проблематики, ее отчетливую вписанность в современную социокультурную ситуацию. Различные способы концептуализации отечественными музыковедами проблем музыкальной культуры рассматриваются в диссертации в качестве опосредованной формы рефлексии этими авторами современных им культурных реалий, претерпевавшей трансформации по мере изменения этих реалий.

ЧАСТЬ 1. «Формирование идеи музыкальной культуры в музыкознании “классической” советской эпохи (1920 – начало 1950-х годов)» посвящена процессам становления отечественной музыковедческой традиции и анализу парадигмы музыкальной культуры, сложившейся в ее рамках.

В первой главе *«Институционализация музыковедения в ранней советской культуре»* рассматривается стратегия социализации музыкальной науки в научном поле России 1920-х гг. (на примере деятельности Б.В. Асафьева, которому принадлежала исключительная роль в формировании этой стратегии). В первые послереволюционные годы неотложной задачей нового правительства стала реорганизация системы российской науки. Установка на научный прогресс была важным элементом самоутверждения советского государства на мировой арене. Ассигнования на нужды науки – строительство новых зданий для научных учреждений, оборудование лабораторий, комплектование библиотек, издание научной литературы – уступали по своим масштабам лишь военным расходам.

В то же время, советское руководство стремилось провести кардинальные преобразования в науке, поскольку уже в первые месяцы после революции столкнулось с противодействием и бойкотами со стороны университетов и многих научных центров. Помимо репрессивных мер в отношении оппозиционно настроенных ученых правительство занималось поиском новых организационных форм научной деятельности и воспроизводства политически лояльных научных кадров. Во многом с этой целью была адаптирована немецкая модель научно-исследовательского института: в России таким заведениям вменялась, в том числе, задача воспитания нового поколения ученых и планомерного централизованного развития знания на обновленной мировоззренческой основе. Кроме того, шла разработка новой концепции науки и ее целей в условиях социалистического строительства. Так, один из лидеров Пролеткульта, экономист и естествоиспытатель А.А. Богданов на рубеже 1910 – 20-х гг. предложил программу новой «пролетарской науки», которую противопоставлял устаревшей «буржуазной». Главными методологическими принципами нового типа научного знания должны были стать, по Богданову, свобода от устаревших академических традиций, живая связь исследовательского поиска с трудовой практикой, универсализация научного языка и сближение между собой различных областей научного знания.

В научном поле послереволюционной России молодое музыковедение во многом позиционировало себя как олицетворение современного типа «пролетарской науки». Свойственные ему радикальная инновационность и

сенситивность к новым подходам, тесная связь с музыкальным просвещением масс, охотные (на том этапе) контакты с политическим окружением вполне отвечали идеям Пролеткульта и представляли разительный контраст линии, взятой, например, в те же годы гуманитариями Академии наук. Подобную стратегию воплощал в первую очередь основанный в 1920 г. Разряд истории музыки Российского института истории искусств (РИИИ) в Петрограде, который на протяжении 1920-х гг. сохранял лидерские позиции в музыковедении. Его выдвижение было в значительной мере связано с деятельностью Б.В. Асафьева, который возглавил это подразделение в 1921 г. Научная стратегия Асафьева анализируется в диссертации в соответствии с типологией методолога А.П. Огурцова. По мнению этого исследователя, признание учёной корпорацией новой научной дисциплины происходит в двух измерениях: через *социальную институционализацию* (возникновение организационных структур, критериев идентичности) и *когнитивную* (утверждение единой парадигмы познания).

Социальная институционализация требовала создать формы интеграции научного сообщества, установить его внутреннюю организацию и иерархию. В годы активного участия Асафьева в деятельности РИИИ (1921–26) Разряд сформировал свои структурные подразделения в виде разветвлённой сети комитетов, комиссий, секций, кружков, лабораторий и студий и практиковал разнообразие форм исследовательской и педагогической работы: государственные курсы вузовского профиля, семинары для претендентов в научные сотрудники института, фольклорные экспедиции, регулярные открытые заседания и т.п. В социальном пространстве советской науки Институт истории искусств оперировал комплексными механизмами самоутверждения, совмещая стандартную организационную структуру НИИ и аспирантской системы с функциями научной школы (формы коллективной исследовательской практики с освоением частных «доменов» науки) и научной ассоциации (благодаря формированию обширного персонала внештатных сотрудников).

Помимо того, Асафьев вёл интенсивную педагогическую деятельность во многих учебных заведениях города, а в 1925 г. стал основателем и председателем научно-музыкального отдела в Ленинградской консерватории. Перечень преподаваемых им предметов включал знания из большинства существовавших тогда музыкальных дисциплин (теории и истории музыки, музыкальной психологии, социологии, эстетики, методологии, фольклористики) и охватывал все ступени музыкального образования. За пределами же педагогических трудов в круг должностных обязанностей учёного только лишь в 1920-е гг. входили руководство концертной работой Ленинградской филармонии, консультирование обоих оперных театров города, директорство в Центральной музыкальной библиотеке Ленинграда, сотрудничество с Ассоциацией Современной Музыки и членство в редколлегиях ведущих издательств. Грандиозная по своим масштабам музыкально-общественная и педагогическая деятельность Асафьева коррелировала «экспансионистской» стратегии научной дисциплины (термин И. Шпигель-Резинга), ориентированной на активное формирование научных

кадров, захват в свою орбиту всё новых сегментов культуры. После личного знакомства с А.В. Луначарским в 1924 г. Асафьев также не раз принимал массовое участие в государственной культурной политике своими идеологически направленными статьями «Композиторы, поспешите!», «Кризис личного творчества», «Композитор – имя ему народ», «Пути развития советской музыки» и др.

Когнитивная институционализация предполагала придание суждению о музыке научного статуса. В первой трети XX века на фоне революционных открытий в области физики и химии естественные науки были признанными флагманами в формировании общенаучной картины мира, в том числе и гуманитарной. Благодаря общению ещё в университетские годы с представителями естественных наук, Асафьев был осведомлён в проблематике и новейших достижениях естествознания. В возглавляемом им музыкальном разряде РИИИ в начале 1920-х гг. существовала физико-математическая секция, а в учебном плане научно-музыкального отделения консерватории уделялось серьёзное внимание естественнонаучным предметам: акустике, психофизиологии, биологическим основам музыкальной исполнительской техники. В своей работе «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке» (1920) Асафьев называл химическую дисциплину источником своей терминологической системы (которая включала понятия «звучащее вещество», «энергия», «сопротивление материала», «кристаллизация звучаний», «звучащие частицы», «центробежное устремление», «излучение», «реакция звучаний»).

Выбранная Асафьевым тактика позволила возглавляемому им учреждению сравнительно быстро адаптироваться в научном поле России и достичь заметных результатов. Молодое музыковедение выстраивалось как высоко мобильная дисциплина, открытая смежным областям знания и экспериментальным ракурсам, при этом внимание к современным социополитическим реалиям, активное участие в культурной жизни и декларируемые естественнонаучные симпатии должны были усилить её дистанцирование от традиционного академического гуманитарного сообщества. Одним из ключевых элементов этой стратегии стало интенсивное развитие музыкально-социологических исследований, которые в значительной мере определяли профиль музыкальной науки в послереволюционный период. Во второй главе *«Социология музыки как парадигма исследований музыкальной культуры в отечественной науке 1920-х годов»* предпринимается реконструкция этой концепции (на материале трудов Б.В. Асафьева, С.Л. Гинзбурга, Б.Л. Яворского, А.В. Финагина, Р.И. Грубера, А.В. Луначарского, Л.Л. Сабанеева, С.М. Чемоданова и др.).

Послереволюционные годы стали временем формирования в музыковедении социологического направления, впервые предложившего концептуальное осмысление музыки как системы социальных и культурных практик. Этот этап соответствовал легитимации в России социологии как научной и учебной дисциплины: в 1917 г. по инициативе П.А. Сорокина социология была введена в университеты как обязательный предмет, начали открываться соответствующие кафедры и НИИ, издаваться учебники и научные

монографии. Энергичное воздвижение молодой советской культуры на идеологическом фундаменте марксистского учения стало благоприятной средой для развития социологических концепций художественного творчества. Социалистическая революция легализовала в качестве публики рабочих, красноармейцев и другие, ранее немущие, слои городского населения. С начала 1920-х гг. в России широким фронтом развернулись социологические исследования в области искусств, решавшие задачу наиболее эффективного приобщения пролетарских масс к культурному достоянию и успешного проведения агитационной работы. В 1925 г. в Москве были организованы социологическая секция Института археологии и искусствознания и Центральная комиссия по изучению зрителя при художественном отделе Главполитпросвета.

Представители отечественного музыковедения позиционировали социологический ракурс как одну из своих главных специализаций: в учебных программах музыкального разряда РИИИ были сознательно смещены акценты с музыкально-практических занятий на предметы историко-культурного и социологического профиля. Кроме того, в структуре разряда функционировал Кабинет по изучению музыкального быта, персонал которого специализировался на сборе статистической информации о событиях повседневной музыкальной жизни Ленинграда. Подобные сведения расценивались учеными как неоценимая источниковая база, позволяющая проиллюстрировать на конкретных примерах грандиозный социальный сдвиг, запечатленный в повседневном музыкальном сознании. В главе рассматривается ряд культурно-исторических факторов, повлиявших на трактовку социологического ракурса в музыковедении 1920-х гг. Среди них: фундаментальное гуманитарное образование большинства специалистов, сравнительно свободный до начала 1930-х гг. доступ советских ученых к зарубежным исследованиям, а также высокий общественно-политический статус авторов, сыгравших ключевую роль в становлении направления (Б.В. Асафьева, А.В. Луначарского).

Созданная исследователями 1920-х гг. концепция науки о музыке представляла музыковедение как междисциплинарное исследовательское поле. В него входили разработки естественнонаучного профиля (в области акустики, светомузыки, психофизиологии музыкального воздействия), музыкально-теоретические системы (теория интонации, ритмология, системы нотации), история музыки, органология, палеография и источниковедение, методология музыкознания, теория музыкальной критики, фольклористика, философия музыки, психология творчества и культурно-социологические разыскания. Подобная междисциплинарность осознавалась исследователями как залог «научности» музыковедческих рассуждений, их вписанности в более широкий научный дискурс. При этом социология музыки функционировала не в качестве автономной дисциплины, а, скорее, как актуальный исследовательский ракурс, органично присущий всем направлениям музыкознания.

В рамках истории музыки это проявлялось, в частности в расширении поля ее исследований за счет категории «музыкального быта» (наряду с личностью композитора и его художественным наследием). Кроме того, Б.В. Асафьев ввел

в арсенал исторического музыковедения понятие «очагов слушания музыки» как сущностной типологической характеристики той или иной музыкально-исторической эпохи. Социологический ракурс был необходимым атрибутом и теоретического музыкознания. Так, А.В. Финагин считал одной из основополагающих категорий теории музыки «музыкально-художественный факт», то есть уникальный момент звучания и восприятия музыки в конкретной ситуации, для анализа которого необходимо привлекать данные акустики, учения об интонации и ритме, психологии музыкального творчества и восприятия, психологии музыканта-исполнителя и критика, феноменологии музыкально-художественной идеи. Наряду с этим Асафьев предложил понятие «музыкальной интонации» как главной музыкально-смысловой единицы и квинтэссенции социального начала в музыке. Таким образом, социология музыки формировала фундаментальную парадигму музыковедческой дисциплины, конституируя в качестве ее объекта комплексный феномен музыкальной культуры.

Университетская подготовка в гуманитарных дисциплинах позволяла музыковедам 1920-х гг. адаптировать в анализе музыкальных явлений знания смежных научных областей, в том числе и осуществлять эксперименты по перекодировке музыкальных феноменов в смежные реальности – экономическую, идеологическую. Например, выпускник экономического факультета Политехнического института, деятель РИИИ Р.И. Грубер выступил в эти годы с циклом новаторских статей, где аргументировал возможность применения в музыковедении экономических категорий. Такой подход дал ему возможность проблематизировать многие неожиданные аналогии между художественными и экономическими реалиями: так, Грубер стремился установить корреляцию между эстетической и экономической ценностью произведения, законами художественного и товарного производства, художественным и экономическим потреблением.

Кроме того, как и ряд других «пролетарских наук», возникших или получивших развитие в эпоху НЭПа («социальная инженерия» А.К. Гастева, рефлексология И.П. Павлова, психоанализ, педология, евгеника), социологическое искусствознание мыслилось его основателями во многом в качестве «прикладной» дисциплины. Она была призвана не только объяснить художественные феномены сквозь призму социальных процессов, но и искать методы обратного воздействия на социум, используя возможности искусства. Так, А.В. Луначарский в своей статье «Октябрь и музыка» (1926) устанавливал прямое соответствие между стратами общества и музыкальным языком произведений, создаваемых в их среде. Пестрота и разнообразие музыкальных интересов, жанров и стилей свидетельствуют, по Луначарскому, о противоречиях между идеологией разных слоев общества и, таким образом, становятся своего рода «барометром» политической ситуации в стране. Урегулирование социальных противоречий возможно посредством единого для всех универсального музыкального стиля, целенаправленное создание которого должно стать неотложной задачей композиторов.

Таким образом, в парадигме социологии музыки 1920-х гг. музыкальная культура представлялась как исключительно многосоставный феномен, в

котором делался акцент на уникальности не только различных типов музыкальных практик, но и потенциально любого момента звучания и восприятия музыки. В понимании исследователей этой эпохи музыкальное поле тяготеет к перманентному обновлению своего «интонационного словаря», причем, важную роль в процессе этого обновления играют изменения в слуховом тезаурусе публики. Музыковеды устанавливали смелые соответствия между различными областями музыкального и немusicalного опыта, а также искали конкретные способы практического воздействия музыки на социальные реалии.

В третьей главе *«Трансформация культурной проблематики в советской музыкальной науке сталинской эпохи (конец 1920 – начало 1950-х годов)»* исследуются концептуальные преобразования в способах постановки и решения музыкально-культурных проблем, произошедшие на рубеже 1920 – 30-х гг. На этот процесс повлияли, с одной стороны, официальные санкции: упразднение социологической дисциплины в СССР и расформирование социологических секций в искусствоведческих учреждениях. С другой – кардинальные изменения в советском культурном дискурсе: в частности, его «монололизация» (по Т.А. Кругловой), выражавшаяся в исчезновении категории Другого. Тотальная монололизация находила выражение и в законодательных актах: она распространялась на географическое измерение (установление «железного занавеса»), национальное и этническое (антисемитские кампании под знаком борьбы против «космополитизма» и «низкопоклонства перед Западом»), историческое (организованное переписывание истории), социальное (борьба с инакомыслием, показательные кампании против «врагов народа») и художественное (ликвидация прежних независимых художественных группировок и учреждение взамен творческих союзов, единолично контролировавших все формы художественной деятельности, разработка метода социалистического реализма, императивного для советских авторов).

В создании монистической картины мира активно участвовали науки и искусства. Среди гуманитарных дисциплин особое значение приобретала историческая наука, ответственная за коллективную память общества: в ее рамках была сконструирована новая «методология» исторического познания. Исследователю надлежало выстроить иной исторический нарратив, отражающий, в соответствии с закономерностями классового сознания, революционную миссию пролетарских масс и реакцию – других классов на протяжении истории. При этом работу с источниками заменяло творческое воссоздание исторической действительности. По замечанию Е. Добренко, новый исторический дискурс, свободный от прежних критериев научности и достоверности, превращался в чисто эстетический, литературный проект в лучших традициях соцреализма, который выстраивался по законам художественного произведения. Одной из главных его функций становилась организованная по монологическому принципу репрезентация реальности и, одновременно, ее «дерезализация».

В условиях директивного управления культурными процессами, сведения их к единому нормативному пласту, отпадала необходимость в социальных и

культурных исследованиях прежнего профиля, предмет которых был по определению ориентирован на культурное разнообразие, диссенсус и нелинейность развития. Между тем музыкально-культурные феномены не были в этот период полностью устранены из исследовательского арсенала музыковедов. В отличие от социологической лексики, термин «культура» вполне легитимно фигурировал в словаре социалистического искусствознания, поскольку хорошо вписывался в установки на культурное строительство в советской России. В то же время прежний понятийный аппарат социальных наук мог использоваться в таких исследованиях только на крайне общем метафорическом уровне, с позиций диалектического и исторического материализма. В создавшихся условиях были возможны два основных способа существования музыкально-культурной проблематики на протяжении 1930 – начала 1950-х гг.:

– Редукция ее к категориям истмата (в частности, логике смены социально-экономических формаций), примеры чему можно встретить в музыкально-исторических исследованиях этого времени. Наглядной иллюстрацией такого подхода могут послужить, в частности, изданные в 1930–50-е годы работы Р.И. Грубера (прошедшего за эти годы солидную школу по «перековке» мировоззрения), среди которых фундаментальная «История музыкальной культуры» (1941–1959). Несмотря на прямое указание в заглавии на культурную проблематику, понятие «культура» употребляется в книге только в качестве метафоры, синонима терминам «стиль», «школа» или «направление» (например, в выражении «одноголосная мелодическая культура»). В этой работе, а также в сборнике переводов «Музыкальные культуры древнего мира», вышедшем под его редакцией в 1937 г., Грубер обращался к социологическому ракурсу лишь в начале разделов: при характеристике общественных формаций, предварявшей описание каждого периода истории музыки (стремясь подвергнуть такому анализу в том числе и незападные культуры). В подобных случаях он предельно лаконично «нанизывал» на изучаемую эпоху соответствующий истматовский «эпитет» и далее без промедления переходил к анализу музыкальной стилистики.

– Использование ее в качестве проводника идеологических практик в музыкальное поле. В эпоху сталинизма знания и умения социолога искусства могли быть востребованы в разработке концепции социалистического реализма, уникального политико-эстетического продукта, бывшего одновременно социальным, культурным и художественным проектом. Ярким примером такой стратегии могут послужить музыкально-критические статьи Б.В. Асафьева 1930 – 40-х гг., в которых маститый музыковед фактически создал кодекс соцреалистического искусства, умело адаптируя в изменившейся политической обстановке свои прежние музыкально-теоретические и социологические концепции. Среди таких концепций было, например, ключевое для теоретической системы Асафьева понятие «интонационного словаря эпохи». Если в 1920-е гг. это понятие становилось своего рода ключом к пониманию логики музыкально-исторического процесса, причин актуализации и ухода в тень тех или иных музыкальных жанров или авторов, то теперь оно применялось уже в отношении современного искусства, обретая

оценочный и нормативный оттенок. Например, в статьях музыковеда «Советская музыка и музыкальная культура» (1942), «Патриотическая идея в русской музыке» (1942), «Композитор и действительность» (1943) «интонационный словарь эпохи» напрямую отождествлялся со слуховым багажом массового слушателя и в этом качестве становился своеобразным гарантом «народности» и доступности музыкального творчества.

Таким образом, модель музыкальной культуры прошлого и современности конструировалась в музыковедческих работах посредством эстетического в своем генезисе приема – «дереализации реальности». Продуктом такого конструирования оказывалось предельно монологичное, лишенное подтекстов пространство, в котором действовали прямолинейные и однозначные связи между типом производства в той или иной социально-экономической формации и музыкальной продукцией, создаваемой в ее рамках. Проецируясь на исследование отечественной музыкальной культуры (которой уделялось преимущественное внимание в работах), такие исследовательские установки формировали картину монолитного единства советского общества во вкусах и оценках, которые, в силу их ориентации на высокие культурные стандарты, провозглашались безальтернативным критерием художественной ценности композиторского творчества.

ЧАСТЬ 2. Идея музыкальной культуры в музыковедении эпохи «оттепели» и «развитого социализма» (вторая половина 1950 – начало 1980-х годов) посвящена рефлексии изменений, которые претерпела идея музыкальной культуры во второй период своего развития.

В четвертой главе *«Музыкальная наука в контексте советской научной политики периода “строительства коммунизма”»* предпринят анализ научных стандартов музыкознания в соотнесении с основными тенденциями в развитии науки и научной политики эпохи «оттепели» и «застоя». Послевоенные десятилетия стали для музыковедения временем «академизации» и формирования эталонов профессиональной идентичности. Этот процесс проходил по нескольким направлениям:

- *профессиональное образование* (в 1940-е гг. профиль «теория музыки» был введен в музыкальных училищах, что способствовало еще большей, по сравнению с предыдущими десятилетиями, профессионализации этой специальности);
- *присуждение ученых степеней* (уже с 1930-х гг. начали защищаться докторские диссертации по музыкознанию);
- *издание учебной литературы* (к началу 1960-х гг. все три ступени музыкального образования были уже фактически полностью укомплектованы учебниками по музыковедческим предметам);
- *научные коммуникации* (стабильной площадкой для них стал основанный в 1933 г. журнал «Советская музыка», а с 1957 г. – критико-публицистический журнал «Музыкальная жизнь»).

Таким образом, к началу 1960-х гг. отечественное музыковедение уже располагало значительными ресурсами легитимности и солидным профессиональным потенциалом. Вместе с тем, в панораме музыкальной науки, выстраивавшейся в эпоху «развитого социализма», далеко не все дисциплины и

направления были представлены равноценно, в исследуемой проблематике тоже существовали свои устойчивые приоритеты и лакуны. Такая картина складывалась отнюдь не случайно: в значительной мере она была конгруэнтна сценарию развития советской науки в целом, который на данном этапе разворачивался довольно специфично. Опираясь на исторические и науковедческие исследования, в главе выявляются основные особенности этого сценария, в том числе: приоритет, оказываемый естественным и техническим дисциплинам (которым отводилась исключительная роль в деле строительства коммунизма); периферийное положение гуманитарных наук (гораздо менее защищенных перед идеологической цензурой); ориентация на узкую специализацию и высокий уровень достижений в своей локальной области; значительный уровень бюрократизации, иерархичности и закрытости научных отраслей; их изоляционизм и отставание в овладении стандартами мировой науки.

В качестве специфического «продукта» советской научной системы рассматривается музыковедение этих десятилетий, в котором оформление академических стандартов в 1950 – 60-е гг. сопровождалось отчетливым поворотом в сторону узкой специализации и технологических приоритетов при одновременной «маргинализации» истории музыки. Начиная с середины XX века профессиональная идентичность музыковеда в отечественной науке связывалась в первую очередь с теорией музыки, в которой данный период был представлен крупными достижениями: формированием разветвленной структуры дисциплины, созданием корпуса классических научных и учебных трудов, институционализацией оригинальной методологии (в частности, целостного анализа) и новых направлений, связанных с освоением методов смежных наук. В отличие от теоретического музыковедения, история музыки, симметрично положению гуманитарных дисциплин в советской науке в целом, также негласно занимала достаточно маргинальное положение в области музыковедения, во многом в результате жестких цензурных ограничений, действовавших в отношении музыкально-исторических тем.

Начиная с 1940-х гг. в консерваториях также заметно снизился уровень общего гуманитарного образования, столь необходимого музыковедам: резко сократилось количество часов, выделяемых на изучение иностранных языков, истории литературы и изобразительных искусств, всеобщей истории, что незамедлительно сказалось на методологической стороне музыкально-исторических работ. В.Дж. Конен констатировала наличие отчетливого технологического крена в музыковедческих публикациях, отсутствие у отечественных специалистов интереса к собственно исторической и культурной проблематике.

Таким образом, положение, сложившееся в отечественном музыковедении в годы «оттепели» и «застоя», как бы в миниатюре воспроизводило организационные сложности, возникшие в эти десятилетия перед советской наукой. В области исследований музыкальной культуры в рассматриваемый период в отечественном музыковедении развивались несколько направлений, которые специализировались на тех или иных аспектах данной проблематики, при этом продвигаемые ими концепции были во многом антагонистичны.

Каждое из направлений выстраивало собственную стратегию научного и социального самоутверждения, опираясь, как правило, на опыт авторитетных для него отраслей в смежных науках. Во многом в зависимости от этих идентификационных сценариев варьировалась в каждом конкретном случае трактовка, предлагаемая музыкально-культурным феноменам, а также способы их научной рефлексии. В диссертации данная ситуация рассматривается на примере трех направлений, каждое из которых воплощало свою стратегию в отношении официально продвигаемой концепции музыкальной культуры.

Пятая глава *«Особенности изучения /позиционирования музыкальной культуры в советской социологии музыки эпохи “социологического ренессанса” и “постренессанса” (конец 1960 – начало 1980-х годов)»* посвящена анализу образа музыкальной культуры, созданного в исследуемый период в рамках социологии музыки.

Хотя в годы «оттепели» в советской науке состоялось возрождение социологического знания (связанное с деятельностью В.А. Ядова, И.С. Кона, Ю.А. Левады, Б.А. Грушина), институционализация социологии музыки произошла в более поздний период на рубеже 1960 – 70-х гг. Этому периоду соответствовал идеологический перелом в социальных науках, когда смена социополитической обстановки повлекла за собой усиленный партийный контроль над ними. В течение последующих полутора десятилетий социология постепенно меняла свой парадигмальный уклон, превращаясь в «государственную дисциплину» (по выражению Б.М. Фирсова). Все этапы исследования в ней подлежали усиленному надзору со стороны ЦК и КГБ, в прерогативы которых входили решения о допуске претендентов к защите докторских диссертаций, работе в спецхранах и зарубежным командировкам. В 1970 – 80-х гг. социология была одной из наиболее цензурируемых дисциплин: в случае проведения эмпирических исследований (по заказу, как правило, парторганизаций), тематика вопросов, задаваемых населению, подлежала предварительному согласованию, а результаты анкетирования нередко засекречивались.

Формирование концепции обновленной социологии музыки пришлось преимущественно на годы интенсивной политизации социологического знания и включения его в партийный дискурс. Так, на протяжении первой половины 1970-х гг. были учреждены социологические подразделения в ЛГИТМиКе (бывшем РИИИ) и московском Институте истории искусств, организованы первые всесоюзные конференции по музыкально-социологической тематике, вышел в печать корпус теоретических и конкретно-социологических исследований. Вполне закономерно, что в концептуальном пространстве отечественной музыкальной науки социология музыки формировалась как феномен скорее идеологического, чем научно-эвристического порядка. Она в значительной степени функционировала как инструмент культурной политики, работавший на создание официально одобряемого образа советской музыкальной культуры. Конкретными механизмами такого конструирования становились уже отработанные в сталинские годы приемы соцреализма, а его результатом – новая монологизированная и «дереализованная» реальность.

Иллюстрацией подобного подхода может послужить ключевая проблематика музыкально-социологических исследований 1970 – 80-х гг. (на материале работ А.Н. Сохора, Ю.В. Капустина, М.С. Колесова, Г.Ш. Орджоникидзе и др.). В частности, в главе рассматриваются новые концепции народности и национального начала в музыкальной культуре, которые приобретали актуальность ввиду кризиса прежних механизмов интеграции в стремительно деполитизирующемся советском обществе. При этом компоненты национального в музыке, предлагаемые Г.Ш. Орджоникидзе (народность, реализм, опора на европейскую академическую традицию, отказ от формализма), отчетливо перекликались с эстетическими критериями, предъявляемыми соцреалистическому искусству. Кроме того, в условиях появления в годы «оттепели» новых досуговых практик и распространения «магнитофонной культуры», сравнительно малодоступной государственному регламенту, важной задачей становилось создание приемлемого официального «имиджа» советской публики и ее вкусовых предпочтений. В таких работах можно наблюдать технику «дереализации реальности», когда, например, полученные при опросах нежелательные данные подавались в приукрашенном или завуалированном виде.

Особое внимание в главе уделено репрезентации музыкальной культуры в фундаментальном теоретическом труде «Социология и музыкальная культура» А.Н. Сохора: изданная в 1975 г., данная работа ярко демонстрирует сложившуюся в этой дисциплине парадигму трактовки музыкально-культурных феноменов. Монография представляет читателю полярно дихотомический универсум, в котором противостоят друг другу два мира. С одной стороны – раздираемый неразрешимыми социальными конфликтами и погоней за материальным достатком мир капитализма, с другой – мир грядущего коммунизма (и предлежащего ему социализма), в котором борьбу за преходящими материальными благами должны потеснить духовные потребности. В соответствии с логикой стратификации общества, в классовых формациях музыкальная культура пронизана «острейшими непримиримыми противоречиями» и дробится на антагонистические, отчужденные друг от друга пласты: элитарную музыку и массовую. Первый из этих пластов «антидемократичен», второй – «псевдodemократичен» и развивается по законам буржуазного товарного производства. В противоположность этому, в бесклассовом социалистическом обществе музыкальная культура едина и бесконфликтна; все наследие, созданное в ее рамках, носит «народный» и «прогрессивный» характер.

Подобно художественной продукции, публика в условиях социализма также едина не только по своему классовому происхождению и политическим идеалам, но и по возможностям приобщения к музыке. Разработанная Сохором слушательская типология включала три основных типа: «высокоразвитый», «среднеразвитый» и «низкоразвитый» слушатель, являя идеальную картину слушательского сообщества в бесклассовой формации. Социальные и культурные различия между слушателями отсенвались в ней как несущественные, а расхождения во вкусах объяснялись разным уровнем музыкальных способностей и образования аудитории и подлежали

«объективной» оценке. Таким образом, музыкальная культура моделировалась в данной работе как эстетический продукт, который идеально вписывался в нормативы соцреалистического искусства: сложность и полифоничность реальной картины редуцировалась к жесткой бинарной оппозиции, где социалистическое художественное производство максимально регламентировано, культурная продукция одинаково высокоценна, а ее потребление обезличено и подлежит линейной эволюции.

В главе рассматривается также история с публикацией в 1973 г. в журнале «Советская музыка» результатов эмпирического исследования вкусовых предпочтений массовой публики Московского молодежного музыкального клуба. Проведенное междисциплинарной группой специалистов при участии музыковедов Э.Е. Алексеева и Г.Л. Головинского, это исследование спровоцировало своего рода общественный скандал в прессе. В диссертации делается предположение о том, что принципиальной причиной, вызвавшей столь бурную реакцию, была исходная концептуальная установка в эксперименте на построение слушательской типологии с высокой степенью дифференциации. Она не вписывалась в базовый постулат «государственной» социологии искусства, согласно которому осязаемое расслоение есть следствие непреодолимых социальных антагонизмов, и* потому по определению невозможно в социалистическом обществе. Кроме того, полученные исследователями результаты явно противоречили основным элементам советской культурной идентичности:

- образу советского человека (вследствие использования в анализе психологических терминов «лидерство», «агрессивность», «автономность»);

- образу социалистического культурного наследия (предложенный слушателям список произведений не включал ни одного значительного сочинения советских композиторов, ни одного фольклорного образца и ни одного произведения на современную тему);

- образу советского слушателя (ввиду предпочтения, оказанного публикой эстрадным шлягерам перед музыкальной классикой).

Таким образом, расхождение с официальной концепцией музыкальной культуры спровоцировало парадоксальную ситуацию, когда более адекватное отражение исследуемой реальности в научной работе вызвало подозрение именно в недостоверности и научной некомпетентности авторов.

В шестой главе *«Культурная проблематика в музыкально-теоретических исследованиях 1970 – начала 1980-х годов: “новые научные направления”*» рассматривается идея музыкальной культуры в публикациях по музыкальной семиотике и коммуникативистике. При наличии различных акцентов в исследуемом объекте эти направления объединяла устремленность к поиску в музыкальных текстах приемов или семантически значимых единиц, определяющих их направленность на слушательское восприятие и транслирующих некое немзыкальное содержание, отождествляемое с культурным опытом. В концептуальном плане эти поиски имели своим ориентиром изыскания в смежных сферах гуманитарного знания – прежде всего, лингвистике (а также, отчасти, психологии), – занимавшихся освоением коммуникативных проблем с применением методов точных наук. Такие

исследовательские приоритеты соответствовали стандартам мировой науки во второй половине XX века, в которой лингвистика в тандеме с техническими дисциплинами была востребована при решении вопросов восприятия и усвоения информации человеком, его адаптации в современном информационном обществе. Помимо того, для советских гуманитариев освоение методов точных наук могло способствовать повышению престижа специальности. Это во многом был путь к преодолению утвердившегося на протяжении советской эпохи образа гуманитарных наук как наиболее идеологически ангажированной (вследствие своей интерпретационной пластичности) области научного знания.

Самым известным примером удачной реализации такой стратегии был опыт московско-тартуской семиотической школы (МТСШ), представители которой воплощали в отечественном научном поле 1960 – 70-х гг. современный эталон гуманитария, гордясь своим приближением к идеалу точных дисциплин. Несмотря на вполне резонные сомнения властей в политической лояльности главы этой школы Ю.М. Лотмана и его коллег, семиотические идеи на протяжении 1970-х гг. стали объектом своего рода интеллектуальной моды в гуманитарном сообществе. Между тем, полная идентичность стратегии МТСШ была едва ли достижима для музыковедов, как и непосредственное сотрудничество с исследователями этого направления, вследствие закрытости границ лотмановского сообщества. В данном случае речь могла идти скорее об адаптации отдельных элементов актуальных подходов для разработки в рамках музыковедения проблематики, которая бы обладала усиленным элементом «научности», ассоциировавшейся в первую очередь с техническими науками. В диссертации воссоздаются ключевые положения модели музыкальной культуры в публикациях по музыкальной семиотике и коммуникативистике (на материале работ Л.А. Мазеля, Ю.Г. Кона, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, М.Г. Арановского и др.):

– *Музыкальная культура – едина и неизменна.* Объектом музыкально-коммуникативных и семиотических исследований, как правило, становились произведения классико-романтического стиля второй половины XVIII – XIX веков, то есть, периода господства тонально-гармонической системы. Хотя языковая «монолитность» этого пласта также не была бесспорной (на что аргументированно указывали представители истории музыки), в работах по музыкальной семиотике и коммуникативистике данный материал обычно позиционировался на редкость единым в плане языка и устойчивым к историческим трансформациям – именно в таком качестве он мог выступать объектом семиотического анализа. Изменения же в семантическом фонде если и происходили, то были, по мнению исследователей, незначительными и имели кумулятивный характер. «В глубинах музыкального языка при всех его вековых вариантах сохраняются черты его предназначенности для общения, приспособленности к законам физиологии и психологии восприятия, которые в основе своей эволюционируют несравненно медленнее любых семиотических знаковых систем и служат осью развития», – настаивал Е.В. Назайкинский.⁴ Поскольку вариабельность и изменчивость музыкального языка не

⁴ Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 58 – 59.

акцентировалась музыковедами, в восприятии читателя потенциально все музыкально-коммуникативное пространство представляло высоко стабильным и гомогенным.

– *Музыкальный семиозис сформировался очень давно, в его формировании не участвуют ни композитор, ни слушатель.* В рамках музыкально-коммуникативной теории рассмотрению подлежали в основном наиболее универсальные элементы музыкальной драматургии – например, семантические функции Л.П. Казанцевой или приемы художественного воздействия, описываемые Л.А. Мазелем. Формирование этих и других элементов музыкальной семантики и прагматики нередко выносилось учеными далеко за пределы исследуемого периода: например, В.В. Медушевский возводил генезис коммуникативного синтаксиса в музыке к нормам античной риторики. При таком подходе сами процессы формирования музыкально-семантического фонда, как и вопрос о том, кто ответственен за это формирование, вполне закономерно, оказывался вне сферы интересов музыкантов-теоретиков. Между тем, в 1970-х гг. Ю.М. Лотман уже вышел за пределы статической модели семиосферы, стремясь найти обоснование исторической динамике знаковых систем. Механизмом такой динамики он считал коммуникацию между неидентичными по своему культурному словарю отправителем и получателем сообщения: возникающая потребность в перекодировках становится основным источником новаций в культуре. В отличие от Лотмана, исследователи музыкальной семиотики хотя и не отрицали прямо возможность трансформации знаковой системы вследствие многоязычия, непонимания, несопадения кодов в ее рамках, тем не менее, выносили эту проблему за пределы своего рассмотрения, в результате репрезентируемый ими музыкально-семиотический универсум выглядел на редкость неизменным и «монологизированным».

– *Результат восприятия музыки полностью программируется произведением. Художественные приемы воздействуют на всех одинаково.* Интерес к художественному и психологическому эффекту, оказываемому сочинением, казалось бы, должен был ориентировать исследователя на изучение непосредственного ситуативного момента звучания /восприятия музыки. Между тем музыкально-коммуникативные и семиотические исследования отнюдь не предполагали экскурсов в контекст бытования исследуемого опуса, а слушатель фигурировал в них лишь в качестве условного субъекта, абстрактно существующего за гранью анализируемого текста, его социальные, культурные и индивидуальные психологические характеристики устранялись из поля зрения. При этом имплицитно предполагалось, что обнаруженные исследователями коммуникативные приемы имеют фундаментальный характер и одинаково воздействуют на всех слушателей, а элементы знаковой природы – однозначно интерпретируются любой аудиторией. Такого рода способ художественного общения, при котором индивидуальные качества слушателя устранялись из рассмотрения и не имели самостоятельного статуса, соответствовал субъект-объектному, или «бихевиористскому», сценарию культурной коммуникации, представляющему ее в виде линейного однонаправленного процесса воздействия на реципиента.

Музыкальный опус трактовался исследователями в качестве своеобразного механизма, действующего на реципиента конкретным, заранее запрограммированным образом. Так, Л.А. Мазель утверждал: «Произведение в целом было бы целесообразно рассматривать как своего рода работающий механизм (или “организм”), осуществляющий определенное действие, то есть дающий художественный эффект».⁵

– *Академическая музыка рассчитана на профессиональное восприятие.* Устранению из процесса коммуникации слушателя как активного субъекта, способного существенно трансформировать исходное сообщение, способствовала и еще одна интеллектуальная операция: ограничение круга принимаемой во внимание аудитории только музыкально компетентной ее частью – то есть, воспитанной в соответствии с неким единым слуховым стандартом. Эту задачу во многом позволяла решить обоснованная В.В. Медушевским категория «адекватного восприятия», понимаемая им как «идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основанный на опыте всей художественной культуры».⁶ Подобные требования к слушателю сужали объект исследования музыковедов до аудитории, обладающей широким музыкальным кругозором и богатым слуховым опытом. Сценарий адекватного восприятия легализовывал ситуацию, когда из музыковедческой оптики априори исключались возможные разночтения музыкальных знаков вследствие как слуховой и культурной некомпетентности публики, так и исторической смены ее слуховой парадигмы.

Таким образом, в отношении изучаемого материала музыковедами допускался целый комплекс редукций: ограничение его временного и стилистического диапазона, сведение круга музыкальных знаков к отдельным, наиболее универсальным выразительным приемам, ограничение истоков их выразительности психофизиологическими паттернами человека и универсальными нормами речеобразования, стабильными для разных культур и эпох и, наконец, сужение слушательской аудитории до круга профессионально подготовленных слушателей. В своих работах теории музыки единодушно утверждали универсальные стандарты академической музыкальной культуры и «адекватного» (= профессионального) восприятия музыки, последовательно игнорируя реальное разнообразие слушательской аудитории и ее слухового опыта. Подобное замыкание на сугубо специальных вопросах должно было способствовать преодолению «проницаемости» музыковедческого дискурса для официальной идеологии. В то же время, данная научная концепция формально легко вписывалась в тренд официальной культурной политики, поскольку воссоздаваемая музыковедами «монологичная» модель музыкальной культуры была вполне адекватна традициям социалистического реализма.

В седьмой главе *«Исследования музыкальной культуры в историческом музыковедении второй половины 1950 – начала 1980-х годов»*, воссоздается трактовка музыкально-культурных проблем в рамках отечественной истории музыки (на материале работ В.Дж. Конен, М.С. Друскина, И.А. Барсовой, Г.А.

⁵ Мазель Л.А. Эстетика и анализ // Советская музыка, № 12. – 1966. – С. 20.

⁶ Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. Сб. статей. – М.: Музыка, 1980. – С. 143.

Орлова, Н.Г. Шахназаровой, М.А. Сапонова). Негласная маргинальность этой дисциплины в советском музыкознании, ее отставание от теоретических направлений в методологической оснащенности и в разработке профильных тем предопределили сложности с социализацией в своем профессиональном сообществе, с которыми подчас сталкивались музыковеды-историки. Анализ биографических обстоятельств наиболее видных представителей данной исследовательской традиции, избравших своим профилем изучение музыкально-культурных феноменов, В.Дж. Конен и М.С. Друскина позволил прийти к выводу, что стратегию их профессионального поведения можно рассмотреть в одном ряду с проявлениями «разномыслия» в советском обществе 1940 – 60-х гг. Данное понятие было предложено социологом Б.М. Фирсовым для описания разнообразных «раскрепощенных форм общественного сознания», не тождественных, однако, диссидентству (то есть «инакомыслию»).

Рассматриваемая профессиональная стратегия особенно отчетливо проявлялась в понимании этими специалистами объекта своего изучения. Выстраиваемый ими образ музыкальной культуры включал в себя «периферийные» для советской музыкальной науки эпохи, национальные традиции и музыкальные жанры. К таковым относились, в частности, эпизоды «кризиса интонаций» (по Б.В. Асафьеву), отмеченные радикальным обновлением выразительного арсенала музыки и, одновременно, столь же кардинальным расширением слухового кругозора публики: например, предклассическая эпоха конца XVI – первой пол. XVIII ввек, период английской Реставрации второй половины XVII века, революционная эпоха в России, XX ввек. Кроме того, историки музыки проявляли интерес к «полиязычным» музыкальным культурам, направлениям и жанрам (национальной музыкальной традиции США и ее частным ответвлениям – джазу, блюзу), а также практикам, «маргинальным» для академической музыки (таким как направления афроамериканского происхождения в массовой музыке или в музыкальной культуре республик советского Востока, устные формы музыкального профессионализма).

Воспользовавшись терминологией М.М. Бахтина, можно утверждать, что в работах историков музыки моделировался специфический «карнавальный» хронотоп: и во временном, и в пространственном, и в художественно-стилистическом отношении события, выбираемые ими для своего нарратива, разворачиваются «на обочине» эпического времени истории и магистральных художественных процессов. А исследуемые ими музыкальные феномены неизменно демонстрируют тотальную разомкнутость своих границ, оказываясь в любой момент открытыми к взаимодействиям с инокультурными, иножанровыми, и даже иновременными явлениями. Можно предполагать, что подобная «карнавализация» исследовательского мышления становилась для музыковедов способом реконструировать музыкально-культурные процессы во всей их сложности и неоднозначности, уходя от «монологизма», диктуемого соцреалистическим дискурсом. Она давала возможность репрезентировать все множество контекстов, взаимовлияний, коннотаций, пересекающихся в изучаемом художественном феномене, то есть, в конечном итоге, – ввести

культурную составляющую в искусствоведческие рефлексии. Конкретизировать данный эвристический принцип можно на примере проблематики, которую ставили и решали в своих работах музыковеды этого направления:

– *Семантика музыки.* По сравнению с представителями музыкальной семиотики, в трактовке историков музыки обращает на себя внимание, во-первых, стремление распространить круг семантически значимых единиц на максимально широкий диапазон музыкальных явлений и, следовательно, – признание важности внемusыкального опыта слушателя в восприятии практически любой музыки. Во-вторых – презумпция множественности внемusыкальных истоков музыкальной семантики, среди которых важную роль приобретали разнообразные культурные конвенции, понятные только из соответствующего культурно-исторического контекста. В качестве таких истоков музыкальной выразительности рассматривались, в частности, музыкально-риторические фигуры, теория аффектов, программная музыка, изобразительные аналогии, вызываемые нотной графикой, числовая символика, темы-цитаты хоральных мелодий и пр. Из чего закономерно следовало представление о вариабельности и контекстуальности смыслов музыки и их укорененности в широкой культурной среде.

– *Рецепция музыки.* В отличие от музыкально-социологической и музыкально-коммуникативной традиций, историки музыки при изучении музыкальной рецепции задавались целью реконструировать облик публики в ее культурно-исторической конкретике: слушатель предстал в их исследованиях как носитель собственного культурного и слухового опыта. Благодаря этому санкционировались разнообразные трансформации, которым подвергались музыкальные направления и жанры в различных исторических парадигмах, репрезентируя их диалогическую открытость.

– *Национальная традиция.* В противовес установке на отождествление национального начала с фольклором, утвердившейся в советском искусствознании, М.С. Друскин предлагал реконструировать в музыке проявления «национального склада мышления», на формирование которого, по его мнению, влияют множественные предпосылки: социополитические, идеологические, языковые, географические. Такой способ анализа позволял установить более гибкие и опосредованные связи между музыкой и национальной культурной традицией.

– *Биографическое и творческое «я» музыканта.* В своих работах М.С. Друскин утверждал также необходимость более широкого освоения в музыкально-исторической науке биографического метода, получившего развитие в смежных гуманитарных дисциплинах: литературоведении, психологии, социологии. В рамках этого подхода своеобразным «ключом» к пониманию логики взаимоотношений между биографической и творческой траекториями в жизни художника становится выработанная исследователем определенная концепция его творческой личности. Для построения же такой концепции нередко требуется осмысление его фигуры как историко-культурного явления посредством соотнесения его с доминирующим творческим или личностным психотипом эпохи. Применение данного метода

позволяло, таким образом, выстроить многоаспектную мотивацию творческого процесса художника, принимая во внимание не только личностно-психологические, но и культурно-исторические факторы.

Можно заключить, что моделируемое исследователями музыкально-культурное пространство демонстрирует открытость разнообразным областям человеческого опыта, а также высокую динамичность и многосоставность ввиду перманентной диалогической разомкнутости любой художественной традиции. Учитывая же то, что за любым имманентно-музыкальным явлением обнаруживаются более глубинные культурные процессы, стилевой диалог превращается в диалог самостоятельных художественных сознаний, принципиально неисчерпаемый и незавершимый. Такая структура исследуемой реальности позволяла музыковедам соотносить музыкальные явления с культурными феноменами – ментальностью эпохи, национальной картиной мира, историческими типами художественной психологии, архетипами коллективного бессознательного. В диссертации делается вывод о том, что подобная экстраординарная научная картина мира может быть интерпретирована как своеобразная стратегия профессионального и социального позиционирования ее создателей: легализуя в своих текстах «маргинальные» объекты и ракурсы, историки музыки тем самым предлагали читателю модель реальности, в которой получала право на существование их собственная «девиантность» в советском научном поле.

ЧАСТЬ 3. «Идея музыкальной культуры в исследованиях эпохи “перестройки” и постсоветского периода (вторая половина 1980-х – 2000-е годы)» посвящена фундаментальным трансформациям, которые претерпела идея музыкальной культуры в изменившихся социальных условиях.

В восьмой главе *«Музыковедение в меняющемся поле отечественных гуманитарных наук»* рассматриваются концептуальные преобразования, которые претерпело музыковедение в последнее двадцатипятилетие и которые предопределили его потенциальную предрасположенность к более системной адаптации культурно-ориентированных ракурсов. В последнее десятилетие XX века культурная проблематика приобрела качественно новый статус в российской науке, превратившись из факультативного и, зачастую, маргинального аспекта гуманитарных исследований в важный элемент научной конъюнктуры. Воспользовавшись терминологией П. Бурдьё, можно заключить, что данная проблемная область стала источником различных видов символического капитала. «Политический» (институциональный) капитал связан с утверждением культурологии в Номенклатуре специальностей научных работников Миннауки РФ, открытием диссертационных советов по культурологическим наукам, введением культурологических предметов в вузовские программы. «Культурный» (неформальный) капитал обусловлен тем, что для гуманитарных дисциплин участие в культурных изысканиях начало оцениваться как один из важных показателей актуальности в современном научном поле. Это во многом оказалось следствием падения «железного занавеса» в постсоветской России и стремления отечественных областей знания соответствовать стандартам западной науки, в которой последняя треть XX столетия была озаменована «антропологическим поворотом» (по П. Берку).

Одной из дисциплин, затронутых в перестроечную и, особенно, постсоветскую эпоху процессом «модернизации» гуманитарного знания, стало музыковедение: в этот период в нем проявились элементы «экстраординарной науки» (если применить к нему терминологию Т. Куна), связанной с накоплением ряда «аномалий», противостоящих магистральной парадигме. Так, в конце 1980 – 90-х гг. исследованиями в рамках отраслей, «маргинальных» для академического музыковедческого дискурса, – истории, социологии и психологии музыки, музыкальной этнологии, текстологии и источниковедения – был оспорен ряд постулатов, которые для нескольких предыдущих поколений музыковедов ассоциировались с профессиональной идентичностью. В их числе: монополия специалиста на установление ценностных приоритетов в искусстве, анализ структуры музыкального текста как ведущий исследовательский жанр, монополия письменного текста как объекта научного и учебного анализа и т.п.

В ряду важных парадигмальных изменений в музыкознании этого периода можно назвать также значительное расширение «музыкальной картины мира», запечатленной, в частности, в учебниках по истории музыки. По исследованию Л.А. Купец, основными тенденциями в этом процессе являются: историко-географическая экспансия (включение в поле зрения студента временного диапазона от X в. до 1990-х гг., а в географическую панораму – стран американского континента, Азии и Северной Африки); проблематизация новых культурных пластов (церковной музыки, массовой музыкальной культуры), введение в кругозор студента новой проблематики (проблем творческой психологии, музыкального постмодерна). Несомненно, что основные векторы этих изменений в картине исследовательской реальности были сформированы уже в советскую эпоху в работах историков музыки, однако лишь в последние десятилетия обрели легитимность, попав на страницы учебных изданий. В то же время в области теории музыки также намечаются сдвиги к постепенному отказу от монопарадигмальной технологии познания в пользу синтеза разнородных исследовательских направлений, освоению новых проблемных зон, интеграцией знания смежных областей. Так, в 1999 году Ю.Н. Бычков предложил двухуровневую модель современного теоретического музыкознания, охватывающую как круг специальных дисциплин (теория музыкального языка и музыкальной формы, учение о музыкальных жанрах и стилях, музыкальная культурология, музыкальная эстетика), так и комплекс междисциплинарных подходов к изучению музыкальной деятельности (музыкальные акустика, психология, семиотика, социология, психотерапия). Процессу расширения исследовательской реальности может способствовать и уплотнение сети научных коммуникаций по специальности вследствие роста числа периодических изданий (в том числе конституирующих новые исследовательские направления – изучение старинной музыки, электронной музыки и т.п.).

Специфической особенностью отечественной ситуации являются, однако, минимальные контакты между инновационными сегментами научного поля. По мнению ряда науковедов, этот процесс, наблюдаемый и в других дисциплинах, стал характерным феноменом постсоветской науки, в которой крах прежней советской иерархической системы (сочетавшей закрытость научных отраслей с

жесткой вертикальной иерархией внутри них) привел к катастрофическому распаду научного производства на отдельные автаркические области. В этих условиях сосуществование множества журналов, исследовательских школ и традиций внутри научной отрасли может привести не к продуктивному приросту нового знания, а, напротив, к еще большей его парцелляции, препятствующей концептуальному обновлению дисциплины. Если спроецировать данное положение на исследования музыкальной культуры, современное состояние данного ракурса можно охарактеризовать как эристическую ситуацию, при которой равно вероятны различные (в том числе, противоположные) сценарии дальнейшего развития событий. Анализу этих сценариев посвящены две последние главы диссертации.

Гипотетический «позитивный» сценарий рассматривается в девятой главе *«Рецептивистика как форма существования идеи музыкальной культуры в отечественном музыкознании конца 1980 – 2000-х годов»*. Предполагается, что он связан с перспективами дальнейшего развития аспектов, сформировавшихся в работах «перестроечной» и постсоветской эпох. Музыкально-культурная проблематика в данных публикациях представлена кластером индивидуальных трактовок, разрабатываемых в рамках различных музыковедческих дисциплин отдельными авторами и научными направлениями, при достаточно автономном их существовании и отсутствии единой устоявшейся парадигмы.

В качестве ракурса рассмотрения этих подходов в диссертации выбрана традиция рецептивных исследований (ориентиром в анализе которой послужила концепция американского искусствоведа Дж. Стейгер). Данная междисциплинарная сфера научных интересов, время формирования которой в англоязычных гуманитарных науках отождествляют с «антропологическим поворотом» последней трети XX века, представляет собой скорее определенную тенденцию исследовательского мышления, нежели единое направление, теорию или исследовательскую школу. Рецептивистика возникла на стыке искусствоведения, социологии, истории искусства, Cultural Studies и интегрировала ряд разнородных направлений, солидарных в признании активной роли различных участников художественного процесса в формировании художественного поля. Акцентируя тот факт, что актуализация художественного феномена как социокультурного явления происходит именно в ситуации его интерпретации и /или восприятия, рецептивная концепция позволяет с наибольшей полнотой охватить панораму музыковедческих работ, рефлексирующих различные формы функционирования музыки в обществе. Воспользовавшись типологией рецептивных подходов, предложенной Дж. Стейгер, можно обозначить основные направления исследований в данной области:

– *Text activated* – «активирующие текст». В рамках данного подхода исследуются «правила игры», задаваемые самим авторским текстом через моделируемый им приоритетный способ восприятия. При этом предметом адекватности рецепции признаётся не абстрактный слуховой эталон, а конкретные слуховые практики, ориентированные на реальную целевую аудиторию автора. Описанный подход представлен, в частности,

исследованиями прагматики музыкального текста (Б.А. Кац, Т.В. Бердфорд, Л.О. Акопян, Е.Г. Скорина). Кроме того, в его рамках происходит дальнейшее развитие биографического метода, применение которого позволяет исследователям интерпретировать жизненный путь художника либо музыкального критика в качестве стратегии социализации (В.Б. Валькова, Е.В. Ключникова, Т.В. Букина).

– *Hearer activated* – «активирующие слушателя». Предметом интереса на данной магистрали рецептивных исследований стала прагматика текста – исторические парадигмы художественного наследия, преломленные сквозь картины мира разнообразных слушательских субкультур. Для данного подхода репрезентативными являются, в частности, историографические обзоры литературы о композиторе, эксплицирующие социокультурный background научных концепций (Л.А. Купец), исследования стилевых и смысловых метаморфоз, приносимых музыкальными транскрипциями (Л.В. Кириллина, М.Г. Раку) либо биографическими исследованиями (А.П. Милка, Т.В. Шабалина). Ещё один важный ракурс связан с реконструкцией слуховых стереотипов, присущих различным слушательским субкультурам, и процессов формирования этих стереотипов под воздействием музыкального образования, слухового опыта, этнических традиций и т.д. Такая проблематика представлена, в частности, в работах по психологии музыкального восприятия (Д.К. Кирнарская), музыкальной этнологии (Т.В. Гальцева), истории музыки (Е.В. Герцман, П.В. Луцкер, И.В. Сусидко).

– *Context activated* – «активирующие контекст». Приверженцами этой концепции решающая роль придаётся культурно-историческому контексту возникновения и социального функционирования художественного явления. Такой принцип рассмотрения характерен, в частности, для музыкально-исторических и источниковедческих изысканий (П.В. Луцкер, И.В. Сусидко, Е.В. Дуков, Э.А. Фрадкина). Он также применяется в изучении музыкальных явлений, не принадлежащих к академической традиции (исследования жанров массовой музыкальной культуры Т.В. Чердниченко, незападных музыкальных традиций – Дж.К. Михайловым; форм устного музыкального творчества – этномузыковедом Э.Е. Алексеевым, медиевистом М.А. Сапоновым, востоковедом В.Н. Юнусовой), национальных феноменов в музыкальном искусстве (Е.В. Ключниковой, В.И. Ниловой). Кроме того, он представлен исследованиями проблематики музыкального быта, отчетливо корреспондирующей традиции музыкознания 1920-х гг. Такая проблематика стала профилирующей, в частности, для Группы по теории и истории развлекательной культуры, созданной в 1993 году в структуре Отдела массовых жанров сценического искусства Государственного института искусствознания.

Таким образом, рецептивная концепция вскрывает ключевые для рассматриваемого периода аспекты идеи музыкальной культуры: в частности, признание активной роли различных участников художественного процесса в формировании музыкально-культурного поля, акцентирование множественности форм существования музыки в обществе, актуализируемых каждый раз новым актом рецепции, и вовлеченности разнообразных сфер культурного опыта человека в восприятие музыки. В главе намечается также

прогноз возможного дальнейшего развития рецептивных исследований – в частности, их интеграции в парадигму современного музыковедения. Представляется, что это может быть осуществлено при условии дальнейшего становления в нем новых идеалов научности: формирования плюралистической модели мышления, освоения пограничных проблемных зон, стремления к расширению области своей компетенции.

В десятой главе *«Исследования музыкальной культуры в позднем советском и постсоветском музыковедении: дилеммы институционализации»*, где рассматривается возможный «негативный» сценарий, подвергаются анализу основные препятствия для более интенсивного развития исследований музыкальной культуры в области современного музыкознания. Несмотря на впечатляющую библиографию по музыкально-культурной проблематике за последние десятилетия, присутствие ракурса в опубликованных текстах, пусть даже принадлежащих авторитетным исследователям, само по себе еще не является свидетельством его парадигмального качества. Анализ «рейтинга» музыкально-культурной проблематики в различных институтах (научных публикациях, диссертациях по специальности «музыковедение», учебных программах вузов) привел к заключению, что проблемы, связанные с функционированием музыкальной культуры, хотя и эпизодически становятся предметом интереса иных социогуманитарных специальностей, в самом музыкознании последовательно отторгаются на периферию во всех сегментах научного и образовательного поля. Причины этой ситуации анализируются в работе по двум направлениям, выделенным на основе уже рассмотренной в Первой главе типологии А.П. Огурцова:

– *Когнитивная институционализация.* Обобщение материала, представленного в Первой части диссертации, позволило заключить, что на этапе институционализации музыкознания были заданы две равно возможные модели его потенциального развития. Первая модель (репрезентируемая музыкальными секторами Российского института истории искусств в Ленинграде и Государственной Академии художественных наук в Москве, отчасти Государственного института музыкальной науки в Москве) предполагала трактовку музыковедения как универсальной гуманитарной специальности, имеющей своим объектом комплексный феномен музыкальной культуры. Вторая (представляемая консерваториями) – как дисциплины, ориентированной на производство высоко специфичного знания и сконцентрированной преимущественно на изучении структурных характеристик музыкального языка.

Выбор в данной дилемме оказался исторически предопределен тем направлением, которое принял идеологический курс в СССР на рубеже 1920 – 30-х годов: как и многие другие исследовательские подходы, подпадавшие под эпитет «вульгарный социологизм», изыскания музыкальных отделов НИИ были упразднены, а сами данные институты пережили сокрушительные кадровые потери. В результате этих событий ведущий дискурс музыкальной науки переместился в консерваторию, и дальнейшее его развитие протекало уже в рамках не гуманитарного, а специализированно-музыкального академического

поля. Подобная ситуация вполне закономерно предопределила тяготение музыковедения к «эссенциалистскому взгляду», который, согласно П. Бурдые, направлен на аргументацию трансисторической сущности художественных ценностей и критериев художественности, не будучи, в то же время, склонным к осмыслению культурно-исторической обусловленности такой рефлексии.

В условиях отечественной культуры устойчивость «эссенциалистского взгляда» в музыкальной науке оказалась также во многом продиктована дополнительными коннотациями и обстоятельствами его формирования, происходившего на протяжении второй трети XX века. Согласно науковеду З. Сокулер, научная дисциплина достигает «монопарадигмальной» стадии (этапа «нормальной науки», по Т. Куну) вследствие не только имманентно-когнитивных, но и некоторых социальных процессов, связанных с обретением данной отраслью знания определенной внутренней автономии и дисциплинарной власти. Особенная важность подобной автономии в советской науке объяснялась тем, что она могла дать научным сообществам относительное ослабление государственного контроля над выбором направления исследований и их результатами. Это было актуально и для представителей музыковедения, которые продолжали периодически испытывать идеологическое давление и после переключения своего базового дискурса в имманентно-музыкальную плоскость. Как показал анализ институционального состояния музыковедения в послевоенный период, предпринятый в Четвертой главе настоящей работы, к 1960-м годам отечественное музыковедение уже располагало солидным профессиональным потенциалом, достигнув этапа «зрелой науки». На разных его ступенях начали создаваться необходимые предпосылки для обретения профессионального авторитета, являющегося необходимым условием относительной автономии специальности. Однако этот процесс мог успешно состояться лишь при наличии у дисциплины институционализированного оригинального метода исследования.

В советском музыковедении в роли подобного метода, ставшего его своеобразной «визитной карточкой», выступил специфичный именно для отечественной науки *целостный анализ*, разработанный еще в довоенные годы группой преподавателей Московской консерватории – В.А. Цуккерманом, Л.А. Мазелем, И.Я. Рьжжиным, – и получивший теоретическое обоснование преимущественно в работах этих исследователей 1960-х годов. Данная аналитическая стратегия основана на обобщении максимально полного комплекса выразительных средств в произведении и их семантическом толковании. В диссертации указывается ряд вероятных причин, по которым именно целостный анализ стал профилирующей методологией для отечественной музыкальной науки, репрезентируя ее в течение многих десятилетий. Прежде всего, этот метод, объединявший достоинства эмпирического познания со «строгой» логической доказательностью, был во многом аналогом методов естественных наук, получавших в советском государстве наибольшую поддержку. Помимо того, к 1960-м годам целостный анализ был уже методом, прошедшим длительную апробацию, в том числе идеологическую: он служил словно бы наглядной иллюстрацией марксистского

тезиса об обусловленности форм искусства содержанием и принципиальной познаваемости духовного мира произведения посредством изучения его конструктивных особенностей. В условиях непредсказуемости государственного идеологического курса в 1930 – 50-е годы целостный анализ оказался удивительно гибким инструментом, который мог как привнести в творчество композитора политическую ангажированность, так и, наоборот, абстрагировать его от политики, поскольку анализируемые структуры при необходимости можно было наполнять любым содержанием.

Укрепление позиций целостного анализа в 1960-е годы дало возможность музыковедению создать собственный профессиональный кодекс, позволявший во многих случаях сохранять относительную политическую нейтральность. Однако ценой этой автономии стала созданная взамен внутренняя профессиональная идеология, жестко регламентировавшая тематику исследований. Благодаря ей российское музыковедение на протяжении многих лет развивалось как дисциплина, отчетливо тяготеющая к монотематичности и отличавшаяся довольно незначительным диссенсусом в концептуальных вопросах. Направления же, не соответствовавшие «эссенциалистскому взгляду», были вынуждены, в соответствии с дисциплинарной логикой, институционализироваться за пределами *main stream*'а. Можно предполагать, что благодаря этим традициям, до сих пор являющимся приоритетными, в частности, в сфере профессионального образования, современные гуманитарные ракурсы, затрагивающие культурную проблематику, и по сей день с большими затруднениями адаптируются в музыкальной науке.

– *Социальная институционализация.* Можно предположить, что выбор в пользу «эссенциалистского взгляда» был обусловлен не только исторически сложившейся магистральной парадигмой российского музыковедения, но и некоторыми особенностями профессиональной идентичности в этой специальности. Анализ основных элементов этой идентичности производится в работе с опорой на концепцию Д.А. Александрова, который рассмотрел научную дисциплину в ее организационной форме как «место знания» и эпистемического контроля. В диссертации делается вывод о том, что специфична именно для нашей страны трактовка музыковедения как в первую очередь музыкальной, и лишь затем научно-гуманитарной специальности, обучение которой проходит не в университете, а в консерватории, привело не только к территориальному, но и концептуальному разобщению этой дисциплины с другими гуманитарными науками. Основными обстоятельствами, способствующими такому обособлению, можно считать:

1) раннюю специализацию и многоступенчатость процесса обучения музыковедов – учитывая обязательное для них требование предварительного окончания детской музыкальной школы;

2) жесткий профессиональный отбор, и, прежде всего, исключительно высокие требования к музыкально-слуховым данным студентов, их слуховому тезаурусу и музыкально-аналитическому опыту;

3) ориентацию на получение высокоспецифичных профессиональных навыков. В учебных планах музыковедческих отделений училищ и консерваторий львиная доля часов принадлежит узкоспециальным

дисциплинам, а изучение общегуманитарных предметов и, зачастую, иностранных языков сводится к минимуму;

4) малую представленность вплоть до 2000-х годов блока прикладных специализаций в учебных программах музыковедов (таких как журналистика, редакция, менеджмент, деятельность по популяризации музыки), что значительно сужало орбиту их профессиональных контактов.

Ранняя специализация и нередко недостаточная эрудиция в смежных областях науки заметно осложняет коммуникацию студентов-музыковедов с коллегами-гуманитариями и делает весьма затруднительной смену профиля уже, как правило, на стадии получения среднего специального образования, при одновременной недоступности музыковедения для специалистов из иных профессиональных сфер. Эта вынужденно низкая горизонтальная мобильность профессии усугубляется крайне усложненной процедурой перевода студента в другое училище или музыкальный вуз из-за традиционно небольшого набора.

Обратившись к теории американского антрополога Э. Холла, субкультуру российского музыковедения, с ее отчетливо выраженной внешней закрытостью, множественными профессиональными и внутрикорпоративными традициями, можно рассмотреть в качестве яркого примера «высококонтекстуального социума». С точки зрения ученого, такому типу сообществ свойственна большая плотность внутренних коммуникационных сетей при пониженной внешней коммуникабельности и настроенной реакции на инокультурное окружение, активное задействование в общении фоновых знаний (подтекстов, конвенций), что затрудняет понимание их сообщений чужаками. Эти характеристики во многом дают ключ к пониманию особенностей когнитивного пространства отечественной музыкальной науки – в частности, высокой устойчивости ее концептуальной базы и болезненной реакции на инодисциплинарные вторжения.

В Заключении подводятся основные итоги диссертационного исследования. В частности, делается вывод о том, что рассмотренные в первой части два противоположно направленных дискурса в трактовке идеи музыкальной культуры становились в последующие периоды своеобразным архетипом, задавая концептуальные полюса музыкально-культурных исследований. В частности, они обнаруживают аналогии с бинарной оппозицией («культура один» / «культура два»), предложенной историком советской культуры В.З. Паперным. «Культуре один» свойственны горизонтальная центробежная направленность творческих импульсов и авангардистские интенции, нацеленные, в том числе, на генерирование заведомо утопических идей. В гуманитарном дискурсе такие установки порождали стремление ученых к междисциплинарному взаимодействию, кластерность разрабатываемых ими моделей описания мира, идейный плюрализм и толерантность к неакадемическим практикам. Подобные исследовательские стандарты характеризовали и музыковедческую традицию 1920-х гг., накладывая отпечаток на создаваемую ими концепцию музыкальной культуры. В противоположность этому, «культуре два», датируемой периодом с начала 1930-х до середины 1950-х гг., присущи вертикальная и центростремительная устремленность. В музыкальной науке подобная

централизация осуществлялась через постепенную унификацию взглядов специалистов, монополизацию метода и обусловленность научного творчества идеологической мотивацией. В музыковедческих работах такие тенденции порождали тягу к «монологизации» дискурса, что выражалось, в частности, в редукции музыкально-культурной проблематики к категориям истмата (например, логике смены экономических формаций в музыкально-исторических исследованиях). Кроме того, в музыкальной критике проблемы музыкальной культуры становились непосредственным проводником идеологических практик в музыкальное поле.

Исследования музыкальной культуры в «зрелую» советскую эпоху демонстрировали широкий разброс научных стратегий, которые в отдельных своих чертах воспроизводили свойства «культуры один» и «культуры два», хотя уже не укладывались в бинарную оппозицию. Среди этих стратегий можно встретить тенденцию, направленную на подтверждение официального образа музыкальной культуры (репрезентируемую парадигмой социологии музыки), попытку достичь автономии от идеологической модели, при одновременном формальном соответствии ей (в музыкально-теоретических направлениях), а также практики создания альтернативных моделей (в рамках исторического музыкознания). Общая панорама трактовок музыкальной культуры, выстраиваемой под влиянием этих стратегических устремлений, корреспондирует концепции «разномыслия» Б.М. Фирсова, распространяемой им на различные срезы советского социума в период «оттепели» и «застоя» (в том числе и на интеллектуальное сообщество того времени). Согласно данной концепции, в эпоху «развитого социализма» получали право на существование множественные тактики социализации относительно официальной парадигмы, не сводимые к альтернативе «диссидент – конформист» и порождавшие значительное разнообразие моделей реальности.

Картина развития идеи музыкальной культуры в «перестроечную» и постсоветскую эпохи характеризуется неравномерной представленностью данной проблематики в различных институциональных сегментах отечественного музыкознания. Модус «культуры один» репрезентирован в нем множеством индивидуальных трактовок музыкально-культурных феноменов в рамках различных музыковедческих дисциплин. Панораму таких ракурсов может в какой-то мере высветить концепция рецептивных исследований, которая вскрывает важные аспекты идеи музыкальной культуры. Среди этих аспектов, в частности, признание активной роли различных участников художественного процесса в формировании музыкально-культурного поля, акцентирование множественности форм существования музыки в обществе, актуализируемых каждый раз новым актом рецепции, и вовлеченности разнообразных сфер культурного опыта человека в восприятие музыки. Модус «культуры два» представлен относительно невысоким «рейтингом» музыкально-культурной проблематики в различных музыковедческих институтах (в статистике научных публикаций и защищенных диссертаций, в учебных программах музыкальных вузов), который свидетельствует о неустойчивом статусе этой проблемной области в магистральной парадигме музыковедения. Эта затрудненная адаптация во многом обусловлена

исторически сложившимися институциональными особенностями музыковедческой дисциплины в отечественной культуре: тяготением к «эссенциалистскому взгляду» (по П. Бурдые), территориальным и концептуальным разобщением с другими гуманитарными науками, ориентацией профессионалов на узкую специализацию. Одновременное сосуществование этих противоположных тенденций в современном российском музыкознании коррелирует стадии «экстраординарной науки» в его развитии, с характерным для этой стадии повышенным диссенсусом в концептуальных вопросах, наличием конкурирующих методологий и смещением границ между «парадигмальными» и «маргинальными» объектами и ракурсами.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора:

Монография:

1. Букина Т.В. Музыкальная наука в России 1920 – 2000-х годов (очерки культурной истории): монография. – СПб.: РХГА, 2010. – 192 с. (12 п.л.)

Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ

2. Букина Т.В. Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917 – 1941) //Вопросы литературы. – М., 2009. № 4. – С. 24 – 32 (0,5 п.л.)
3. Букина Т.В. У истоков марксистского музыкознания: социология музыки 1920-х годов как методологический проект //Музыковедение. – М.: Научтехлитиздат, 2010. № 5. – С. 30 – 35 (0,6 п.л.)
4. Букина Т.В. Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен //Обсерватория культуры. – М.: РГБ, 2010. № 3. – С. 100 – 106 (0,9 п.л.)
5. Букина Т.В. От «академического марксизма» – к социалистическому реализму: исследования музыкальной культуры в сталинскую эпоху //Обсерватория культуры. – М.: РГБ, 2011. № 1. – С. 54 – 61 (1 п.л.)
6. Букина Т.В. Н.Л. Васильев. Д.Ю. Струйский (Трилуный): биография, творчество, библиография: монография. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. 284 с. (рец. на кн.) //Вопросы литературы. – М., 2011. № 2. – С. 488 – 489 (0,2 п.л.)
7. Букина Т.В. Теодор Адорно. Избранное: Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. 448 с. (рец. на кн.) //Вопросы литературы. – М., 2011. № 3. – С. 496 – 497 (0,2 п.л.)

8. Букина Т.В. Конструирование советской культурной идентичности в социологии музыки конца 1960-х – начала 1980-х годов //Обсерватория культуры. – М.: РГБ, 2011. № 4. – С. 66 – 72 (1 п.л.).
9. Букина Т.В. Анализ музыки как профессиональная стратегия (культурно-исторический экскурс) //Общество. Среда. Развитие. – СПб.: Астерион, 2011. № 3 (20). – С. 139 – 143 (0,5 п.л.).
10. Букина Т.В. Между наукой и идеологией: институционализация социологии музыки в советской культуре конца 1960 - начала 1980-х гг. //Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. Чита, 2011. № 4 (39). – С. 69 – 76 (0,6 п.л.).

Другие публикации, отражающие содержание диссертации

11. Букина Т.В. Музыкознание и социопрагматика: на пересечении стратегических траекторий //Науки о культуре – шаг в XXI век. Сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых. Москва, декабрь, 2002. – М.: Издательство РИК, 2002. – С. 33 – 38 (0,2 п.л.).
12. Букина Т.В. В пространстве риска: творчество музыканта как социальная стратегия // Науки о культуре – шаг в XXI век. Сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых. Москва, декабрь, 2004. – М.: Издательство РИК, 2005. – С. 154 – 158 (0,3 п.л.).
13. Букина Т.В. Рецептивистика и музыкальная наука в эпоху постмодерна: в поисках компромисса //Общество. Среда. Развитие. Научно-теоретический журнал. – СПб.: Астерион, 2007. №3 (4)' 07. – С. 83 – 92 (0,6 п.л.).
14. Букина Т.В. От авторского оригинала – к слушательской рецепции: медиаторские стратегии в музыкальном искусстве // Художественный текст. Автор и исполнитель: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных 10 февраля 2006 года: в 2-х томах. – Т. 1. – Уфа: УГАИ им. З. Исагилова, 2007. – С. 10 – 21 (0,7 п.л.).
15. Букина Т.В. Профессия музыканта в социологическом измерении: творчество как стратегия успеха //Социология музыки. Новые стратегии в гуманитарных науках. Международная научная конференция. Ноябрь 2007. Интернет-портал конференции. http://mconf.blogspot.com/2007/11/blog-post_8590.html (0,8 п.л.)
16. Букина Т.В. Вагнеровские подтексты в пролетарской культуре: рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России //Феномен творческой личности в культуре. Фатюшенковские чтения. Материалы III международной конференции. – Москва: МГУ, 2009. – С. 541 – 547 (0,4 п.л.).
17. Букина Т.В. Социокультурная коммуникация //Гуманитарный лексикон: Учебное пособие /Под ред. В.А. Рабоша, Л.В. Никифоровой. – СПб.: Астерион, 2009. – С. 197 – 208 (0,7 п.л.).
18. Букина Т.В. Б.В. Асафьев у истоков российской музыкальной науки (марксистское музыкознание в истории идей) //PAX SONORIS: история и

- современность: Научный журнал. Вып. III. Гл. ред. Е.М. Шишкина. – Астрахань: «Полиграфком», 2009. – С. 158 – 166 (0,6 п.л.).
19. Букина Т.В. Профессия – музыкант: стратегия творческого успеха //Музыкальная психология и психотерапия. Научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. – М., 2010. № 2 (17). – С. 23 – 34 (0,7 п.л.).
 20. Букина Т.В. Формирование «национального» проекта советского музыкального знания в ленинградский период творчества Б.В. Асафьева //Петербург и национальные музыкальные культуры. Материалы Международной научной конференции. – СПб.: РИИИ, 2010. – С. 11 – 15 (0,4 п.л.).
 21. Букина Т.В. На пути к пролетарскому культуростроительству: социология музыки в молодой советской культуре (1920-е годы) //Науки о культуре в XXI веке: Сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых. Том 10. Отв. ред. И.М. Быховская. - М.: РИК, 2010. – С. 97 – 100 (0,3 п.л.).
 22. Букина Т.В. Отечественное музыковедение 1920-х годов на пути к «пролетарской науке» (творческая стратегия Б.В. Асафьева) //Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Международная научная конференция. Январь - май 2011. Интернет-портал конференции. <http://docs.google.com/viewer?url=http://gnesinstudy.ru/uploads/bukina.pdf> (1,5 п.л.)
 23. Букина Т.В. Академическое музыкальное знание как «национальный проект»: метаморфозы петербургских моделей в современной науке //Концептуальные образы Санкт-Петербурга в современной российской и европейской культуре, искусстве и литературе. Материалы международной конференции. 31.05 – 2.06.2010. – СПб.: Петрополис, 2011. – С. 163 – 174 (0,7 п.л.).
 24. Букина Т.В. Социология музыки в советской культуре 1920-х годов: наука и политика //Актуальные проблемы социальных и гуманитарных наук: материалы первой международной очно-заочной научно-практической конференции студентов, аспирантов, педагогов и преподавателей (1 – 4.06.2011): в 2-х ч. /н. ред. К.В. Патырбаева. – Пермь: Пермский ГУ, 2011. – Ч. 1. – С. 64 – 68 (0,3 п.л.).

В опубликованных работах Т.В. Букиной отражено основное содержание докторской диссертации.

Подписано в печать 23.01.12	Формат 60x84 ¹ / ₁₆	Цифровая	Печ. л. 2.7
Тираж 170	Заказ 11/03	печать	

Отпечатано в типографии «Фалкон Принт»
(197101, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Пушкарская, д. 54, офис 2)