

## СОЦИОЛОГИЯ МУЗЫКИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО (теоретико-методологический аспект)

Автор: В. Г. ЛУКЬЯНОВ

*ЛУКЬЯНОВ Вячеслав Георгиевич - доктор философских наук, профессор кафедры социологии РГПУ им. А. И. Герцена (E-mail: vglukianov2008@yandex.ru).*

**Аннотация.** Рассматриваются теоретико-методологические аспекты социологии музыки А. В. Луначарского, связанные с разработкой основ методологии музыкально-социологического анализа, с выявлением социальных истоков музыкального искусства, изучением механизма взаимосвязи искусства и общества, обращением к исследованию социальной обусловленности мышления композитора.

**Ключевые слова:** музыка как социальное явление \* междисциплинарный подход к изучению искусства \* социологический метод изучения музыки \* социальная обусловленность мышления композитора \* механизм взаимосвязи музыки и общества

В XX в. происходит бурное развитие отраслевых социологий, в том числе и социологии искусства (в рамках которой формируются социология литературы, социология кино и др.). На границах музыкознания, эстетики и социологии возникает социология музыки, толчком для анализа проблематики которой в XX в. стала последняя незавершенная работа М. Вебера "Рациональные и социологические основания музыки", опубликованная в 1921 г. [Вебер, 1994].

В нашей стране изучение музыкально-социологической проблематики началось на рубеже XIX-XX вв. В 20 - 30 гг. XX в. оно было связано с именами выдающихся деятелей отечественной культуры и искусства - Б. В. Асафьева (1884 - 1949), Р. И. Грубера (1895 - 1962), А. В. Луначарского (1875 - 1933) и Б. Л. Яворского (1877 - 1942). Также проблемы социологии музыки затрагивались в работах А. К. Буцкого (1892 - 1965), Л. Л. Сабанеева (1881 - 1968), А. В. Финагина (1890 - 1942) и др. Работы этих мыслителей во многом были пионерскими и оказались востребованы в 1960-е гг., когда происходило возрождение отечественного социологического (в том числе и музыкально-социологического) знания.

Следует отметить, что музыкально-социологические идеи и концепции отдельных отечественных мыслителей 1920 - 1930 гг. уже получили специальный анализ [Сохор, 1975; Набок, 1977]. Вместе с тем, до настоящего времени не получила своего всестороннего изучения социология музыки А. В. Луначарского - советского государственного и общественного деятеля, первого наркома просвещения (1917 - 1929), публициста, критика, академика АН СССР (1930). В современной России его имя как публициста, критика и теоретика на какое-то время оказалось в забвении, более того, незаслуженно упоминалось в негативном контексте. На самом деле многое из теоретического наследия первого наркома просвещения и сегодня оказывается весьма актуально и отмечено научной глубиной [Фатиев, 2008: 391].

Подчеркнем, что А. В. Луначарскому принадлежат две книги, посвященные музыкальному искусству: "В мире музыки" (1923) и "Вопросы социологии музыки" (1927). Последняя представляет собой сборник работ, в котором дан, во-первых, развернутый анализ теоретических публикаций, посвященных музыкально-социологической проблематике (работам М. Вебера, А. К. Буцкого, "школы Б. В. Асафьева"), и, во-вторых, представлены самостоятельные "этюды" (или "эскизы") по социологии музыки, как практического ("Основы художественного образования"), так и теоретического характера ("Танеев и Скрябин" и др.). Отметим также, что в 1920-е гг. эта книга была единственной в своем роде в нашей стране. Задача настоящей статьи - в определенной степени восполнить пробел в изучении социологии музыки в трудах Луначарского, обратившись, прежде всего, к теоретико-методологическому аспекту его музыкально-социологической концепции.

Реконструкцию и анализ концепции Луначарского необходимо предварить следующим: будучи убежденным марксистом, ученый неоднократно подчеркивал необходимость изучения музыки именно с позиций марксизма, опираясь на "марксистский метод", что, с его точки зрения, только и может обеспечить научность исследования. Мы не разделяем данной позиции (полагая, что марксистская парадигма при изучении искусства является одной из возможных), но будем далее учитывать ее в своем анализе.

Разрабатывая проблемы социологии музыки, Луначарский исходил из определенного представления об эстетической сущности данного вида искусства: "Музыка относится к числу тех искусств, которые, главным образом, являются выражением внутренних состояний человека и в особенности его эмоционального *habitus'a*, его настроения, в самом широком смысле этого слова"; "вдумываясь в сущность музыки, можно сказать, что в ней есть два начала, абсолютно крепкие, спаянные между собою, и каждым из этих начал и их своеобразной сцепкой музыка родственна, с одной стороны, космосу, с другой стороны - человеческому обществу и человеческой натуре. Обоими этими элементами и их своеобразной сцепкой музыка с необыкновенной силой и чистотой отражает некоторые важнейшие законы и космоса, и человеческого общества, и человеческой природы"; "музыка своеобразно отражает весь мир - конечно, главным образом через процессы, а не покоящиеся тела - в своей особой материи, в своем особом зеркале, причем слушатель более или менее вычитывает из звуковых символов их динамическое и чувственное содержание ... музыкальное отражение переживаний есть вместе с тем их своеобразная организация как в направлении усиления их контуров, их рельефов..., так и в сторону их гармонического разрешения" [Луначарский, 1971: 366, 122, 156].

Приведенные суждения показывают, что, не имея специального музыкального образования, Луначарский, тем не менее, тонко ощущал специфику данного вида искусства, что позволило ему компетентно и аргументированно расставлять точки над "i" как в своих собственных "этюдах" по социологии музыки, так и в ходе критического анализа работ современных ему авторов.

Анализ концепции ученого следует начать с его трактовки социальных истоков данного вида искусства и социально-группового характера музыкальной коммуникации, которые во многом определили решение им основных проблем социологии музыки. По его словам, семье, роду, обществу нужен "общий слуховой аппарат", без которого "немыслимы взаимное понимание, взаимная сигнализация надвигающейся опасности, разделение радости" [Луначарский, 1971: 367]. Поэтому

уже в первобытном обществе возникает такого рода "сигнализация". Хотя этот "общий слуховой аппарат" был первоначально связан с разговорной речью, в дальнейшем он начинает в себя включать также и музыку.

Возникновение музыки Луначарский не без основания связывает с интонационной природой разговорной речи, следуя уже сложившейся традиции. Он отмечает, что язык понятий, если он воспринимается не в звучании, а зрительно (иероглифы, буквы и т.д.), лишен интонаций. В то же время живая речь пользуется множеством разно-

---

образных интонаций. С их помощью, именно посредством введения в слово "элемента музыкального" оказывается возможным передавать множество чувств. Причем, чем более раздельно произносит человек свою речь, тем более он приближается к декламации, к речи нараспев. Так, "возгласения муэдзинов являются уже почти пением, как и всякое звучание, предназначенное для широкой общности ..., которое может быть подхвачено другими, совершенствоваться путем коллективной обработки: с ним происходит то, что и с камнем на берегу моря - *социальное море перетирает и отшлифовывает его, придает ему известную форму*" [Луначарский, 1971: 367 - 368; выделено мной - **В. Л.**]. В этой связи Луначарский подчеркивает, что как и праязыки, "прамузыка" всех народов имеет чрезвычайно практический характер. Она постоянно сопровождала важные явления жизни - рождение ребенка, инициацию, смерть и др. Можно "сказать, что *музыка является аккомпанементом различных явлений жизни, она сопровождает весь общественный процесс. Это - исток социальной музыки*" [Луначарский, 1971: 370; выделено мной - **В. Л.**].

И в дальнейшем музыка сохраняет эту связь. Так, обращаясь к характеристике "музыки архитектурной" (которая, по его мысли, отличается от "музыки настроения"), он указывает, что она развивается, удовлетворяя определенные социальные потребности: "архитектурная музыка" увеличивала "пышность богослужения и цареслужения" с тем, чтобы укрепить и возвысить самосознание господствующих и в то же время поразить, покорить подданных собственным величием. Именно в этом ученый видел социальное происхождение и социальное значение архитектурной музыки [Луначарский, 1971: 135 - 136].

Исследователь специально подчеркивает социально-групповой характер музыкальной коммуникации: "...песня нелюбимой жены, например, - как будто бы выражает переживания индивидуальные, но она приобретает широкое распространение и входит в быт, потому что объективные условия порождают много людей, находящихся в том же положении. Следовательно, даже такая *индивидуальная песня выражает личные переживания, свойственные определенной социальной группе*. Каждый поющий ее вносит свои особенные чувства, но, переходя из уст в уста, песня как бы *подвергается социальной обработке*: отпадает то, что характерно лишь для данного лица, и приобретает наибольшую яркость и полноту выражения то, что ощущают и усваивают тысячи людей. Так создается музыкальное произведение в более или менее законченном виде анонимным коллективным творчеством" [Луначарский, 1971: 368; выделено мной - **В. Л.**].

Социально-групповой характер музыкального творчества подчеркивается ученым и при обращении к проблеме профессионализации в сфере музыки. По его словам, наряду с выделением жрецов и военных, "выделяются и специалисты, которые работают над социальной организацией через посредство звука". Вначале это были певцы. В эпоху феодализма они "выделяются в особую группу". Их музыка выражает переживания либо "господ, либо (таких произведений меньше) групп эксплуатируемых. Буржуазный индивидуализм приводит к творчеству, понятному только для определенной группы индивидуумов. Это - творчество аристократически замкнутое и понятное для известных лишь групп" [Луначарский, 1971].

Отметим в этой связи, что, не используя в своих работах термина "музыкальные субкультуры", Луначарский фактически раскрыл особенности субкультурного феномена задолго до введения соответствующего термина в социологию. Более того, Луначарский попытался раскрыть некоторые признаки музыкальных субкультур: "В современном обществе, заключающем в себе множество отдельных общественных группировок, мы встречаем в каждой из них свои музыкальные интересы и потребности. Сопоставим, например, наше крестьянство с его народной песней и мелкую буржуазию городов с ее "эстрадным" искусством. Каждая данная группа имеет свой музыкальный язык, свои музыкальные формы, свою "бытовую" и "культивируемую" музыку, своих любителей и профессионалов... внутри этих групп любители и специалисты непосредственно понимают друг друга. Взаимодействие же между отдельными

стр. 52

---

группами происходит более сложно, иногда с трудом и не скоро, в особенности между крайними общественными группировками" [Луначарский, 1971: 320 - 321].

Обращаясь к истории формирования музыкально-культурных систем, Луначарский, также как и М. Вебер, показывает, что из всего мира внешних звучаний, которые могли бы стать материалом музыки ("физически существуют упорядоченные и неупорядоченные звуки"), человечество выбрало только часть упорядоченных звучаний. В разных культурах (в подтверждение этого ученый обращается к музыкально-теоретическим концепциям Древнего Китая и Древней Греции) из числа целого ряда шумовых звучаний выделяется то, что мы называем чистым тоном. Эти упорядоченные звучания, тоны, соединяясь в лады (то есть системы звуков, построенные по определенным законам), послужили материалом для музыки. Организация звуков лада во времени, по его словам, представляет собой то, что можно назвать музыкальной речью. При этом "каждой из эпох свойственна специфическая, определяемая социальными условиями система музыкально-звуковых сигналов" [Луначарский, 1971: 368].

Таким образом происходило очищение мира звуков, выделение элементов и затем конструирование "из этих элементов комбинаций, соответствующих воле человека. Совершенно так же, как человек строит храмы, дворцы или могилы из осязаемого и зримого материала, строит он монументальное произведение из звуков. Они могут сочетаться с танцами или другими церемониями, в особенности религиозного и придворного характера; они могут сочетаться также с эпическим содержанием первых героических песен, индивидуальных или хоровых гимнов божествам" [Луначарский, 1971: 135].

Ученый выявляет социальные факторы формирования музыкально-культурных систем. Так, он отмечает, что социальная среда приучает "слуховой аппарат" к определенной "физиологической установке", позволяющей различать "приятные или неприятные звуки" ("тут определение довольно шаткое, так как неприятное становится приятным, когда мы к нему привыкаем"). В разных культурных регионах, "начинается выделение того, что можно назвать объективно-приятным звуком. Эта система восприятия изменяется вместе с изменением среды, у человека в первую очередь - среды социальной" [Луначарский, 1971: 369]. С точки зрения исследователя, если рассматривать человеческие культуры и цивилизации "по восходящей линии", можно обнаружить "тенденцию все больше выделять и уточнять эту физическую систему музыкальных тонов". Формирование ладов дало возможность (путем выбора того или иного последования звуков, его составляющих), выразить определенную систему мировосприятия; при этом "...от общества к обществу и от эпохи к эпохе способы выразительности эволюционируют" [Луначарский, 1971: 370].

Предметом специального анализа ученого оказывается вопрос о месте и роли социологического подхода в изучении музыкального искусства. Фактически он утверждал необходимость, как мы сказали бы сегодня, междисциплинарного изучения музыки. Луначарский выдвинул идею "тройного пути" изучения искусства: "всякая полная теория искусства должна заключать в себе: а) физическую сторону...; б) физиологическую сторону... и, наконец, в) социальную или социально-психологическую сторону, то есть теорию данного искусства как социального явления и социального фактора" [Луначарский, 1971: 147 - 148]. Только при "тройном пути" ("физическом, психофизическом и социологическом"), возможно "подлинное понимание искусства". Причем, по его мысли, "эти три пути должны быть координированы между собой не только в конечном результате, но и в каждом своем шаге" [Луначарский, 1971:226].

Представляется, что такой подход во многом предвосхищает развитие современного знания об искусстве: в 1960 - 1970 гг. утверждается идея необходимости "комплексного подхода" в изучении искусства, в связи с чем в Академии наук СССР в составе Научного совета по истории мировой культуры была создана Комиссия комплексного изучения художественного творчества [см., например: Проблемы..., 1974;

---

Художественное..., 1971]. В настоящее время необходимость междисциплинарного изучения искусства (в том числе и музыки) не вызывает сомнений.

Какое же место в рамках "тройного пути" занимает социологический метод? По словам Луначарского, "без изучения искусства как явления социального его никогда нельзя изучить вообще. Социологическое изучение искусства есть не просто одна из сторон изучения, хотя, конечно, оно не обнимает собою целиком всего искусствоведения. Оно является основным стержнем, без которого все остальные подходы, все остальные построения в области искусствоведения рассыпаются" [Луначарский, 1971: 202; выделено мной - В. Л.]. В этой связи он отмечает, что "социологический метод в истории искусства, конечно, имеет огромное будущее. Он начинает иметь и свое настоящее". Так, "...в музыкознании имеем мы теперь

любопытные проявления завоевания его социологическим методом" [Луначарский, 1971: 158, 118].

Сам Луначарский в своих статьях и выступлениях реализовал возможности социологического подхода в разных аспектах: разрабатывая собственно основы методологии социологического анализа музыки, выявляя социальные истоки музыки и ее социально-групповой характер, анализируя механизм взаимосвязи искусства и общества, а также основные функции музыки, обращаясь к анализу социальной обусловленности мышления композитора и т.д.

Концепция "тройного пути" изучения искусства, на наш взгляд, была сформулирована исследователем в связи с необходимостью разработки методологии изучения музыкального искусства. Следует подчеркнуть, что данная проблематика впервые оказалась предметом специального анализа именно у Луначарского. Концепция "тройного пути" стала для ученого методологической основой научно обоснованного анализа выдвигавшихся музыкально-социологических концепций А. К. Буцкого, М. Вебера и др.

Так, например, Луначарский показывает уязвимые моменты теоретических построений М. Вебера [Вебер, 1994]. Вебер, по словам ученого, "проходит мимо двух основ музыки", без внимательного рассмотрения которых, его дальнейшие рассуждения оказываются "беспочвенными". Речь идет, во-первых, о "физическом субстрате музыки", и, во-вторых, о "физиологической стороне музыки". Луначарский полагал, что неясность мыслей Вебера происходит именно из-за того, что немецкий мыслитель "игнорирует физическую и физиологическую основу нашей тональной системы и те ее стороны, которые, конечно, должны были давать знать о себе еще на заре цивилизации" [Луначарский, 1971: 161, 166].

Согласно Луначарскому, "прежде чем перейти к социологии музыки, надо установить ее физиологию". Правда, ученый оговаривается, что к моменту написания книги Вебером проблемы "физической части музыки и физиологической обусловленности музыки" на самом деле "еще до конца нигде и никем не [были - В. Л.] разработаны". Однако отсутствие данной проблематики "лишает книгу Вебера некоторого необходимого фундамента, делает некоторые его умозаключения сбивчивыми" [Луначарский, 1971: 163].

Ученый попытался восполнить этот пробел следующими суждениями, касающимися, во-первых, "физической части музыки": "Среди огромного количества звуков вселенной имеется некоторое количество упорядоченных, которые и становятся в конце концов базой для развития музыки... Вот этот физический субстрат музыки, довольно подробно исследованный Гельмгольцем (вряд ли устаревшим в этой части), игнорируется Вебером". Что касается "физиологической обусловленности музыки", то, во-вторых, как отмечал Луначарский, "надо попытаться более или менее точно ответить на такой вопрос: рациональны ли наши интервалы, и вообще искусственна ли вся наша современная гармония в том смысле, что наш организм привык к восприятию именно такой музыки, так что объективно-физиологически они не имеют никакого преимущества перед всеми другими комбинациями звуков, - или, наоборот, рационализация музыки может кое-где вносить свои особенные черты и даже несколько

насиловать физиологию, но в общем должна вращаться в рамках физиологически более приятных нам звуков" [Луначарский, 1971: 162].

Ученый специально оговаривается, что он далек "от всякого чистого физиологизма в истории музыки, так же как и в ее теории. Совершенно очевидно, что могут быть социологически обусловленные отступления от физиологического правила..." [Луначарский, 1971: 163]. То, что исследователь действительно был далек "от всякого чистого физиологизма" подтверждают следующие его размышления, подчеркивающие значение социального фактора в развитии музыкального искусства: "Во-первых, ход эволюции определенной эстетической данности определяется ее сущностью. Эта сущность вырастает (отчасти, правда) из физических и физиологических законов, но никогда не является чистым их продуктом. Она всегда преломлена через предшествующую историю, через сопутствующие социально-бытовые явления. Во-вторых, мне кажется, что и темп, и тип развития (рационализация или распад эстетической данности и т.п.), а отчасти общее направление его опять-таки диктуется средой, например, наличием специалистов, социальным качеством той "публики", для которой эти специалисты работают и т.п." [Луначарский, 1971: 175].

Значимость социальных факторов ученый подчеркивает и в ходе критического анализа трактовки немецким социологом процесса рационализации музыки. По Луначарскому, Вебер как бы мимоходом бросает чрезвычайно важное замечание, согласно которому рационализация музыки, будучи потребностью музыканта в определенную эпоху и, идя внутренне закономерным путем, испытывает на себе одновременно чрезвычайно много внемузыкальных влияний, которые ее в значительной степени видоизменяют и "замутняют". При этом результат этих иррациональных влияний часто определяет развитие музыки на десятилетия и века вперед, и как бы "перекладывает самый слух людей". Очень жаль, отмечает ученый, что "Вебер отделяется только такими замечаниями и не вникает дальше в социологическое и, в особенности, в методологическое значение этого факта. Приходится признать, во-первых, что человеческий слух и его законы есть вещь довольно гибкая, поддающаяся, так сказать, "специальным извращениям", которые с течением времени становятся своеобразным, оригинальным законом слухаданной культуры. Рационализация есть как бы совершенно неизбежное усилие людей (в особенности специалистов), желающих привести в порядок свой музыкальный мир на основе той базы, которую дают, с одной стороны, физика и физиология, а с другой стороны - их преломление через своеобразную сеть технических (инструмент) и социологических воздействий" [Луначарский, 1971: 174 - 175].

И еще одно существенное замечание, высказанное Луначарским в связи с методологией анализа музыки немецким социологом. По Веберу, музыку необходимо рассматривать как факт социологический, отвлекаясь от ее "смысла", т.е. от ее содержания. Эта позиция - весьма уязвимая. На самом деле, по словам Луначарского, хотя инструментальная музыка первоначально, может быть, была ближе к чистому звучанию, а пение было ближе к непосредственному выражению эмоций, "очень скоро обе стороны музыки переплетаются неразрывно. Инструментальная музыка приучается передавать настроения человека, а человек приучается придавать своему голосу красоту чистого звучания" [Луначарский, 1971: 164]. Поэтому игнорировать эмоциональную сторону музыки, интересоваться только "формальным развитием музыки" - значит представлять предмет своего исследования односторонне. На самом деле, музыка, по словам Луначарского, явление "двойственное". С одной стороны, она представляет собой "искусство

сочетания звуков, доставляющее наслаждение человеку; при этом имеется в виду наслаждение, так сказать, чисто чувственное" [Луначарский, 1971: 163]. С другой - "радость звучания составляет для человечества второстепенное в музыке". Первостепенным в ней является глубоко потрясающее отображение "силовых комбинаций": человеческих эмоций, проявление воли и т.д. Вебер же не обращает никакого внимания на эмоциональную сторону музыки, "и этим

---

*самым вырывает из своего очерка социологии музыки чуть не большую половину всего ее организма, его построения становятся чрезвычайно однобокими"* [Луначарский, 1971: 164; выделено мной - **В. Л.**].

В этом плане, на наш взгляд, более предпочтительной является методология анализа музыкального искусства выдающегося отечественного музыковеда, академика Б. В. Асафьева, который исходил из того, что "...музыка- искусство интонируемого смысла" [Асафьев, 1971:345]. Поэтому необходимо понять самое важное "в музыке: что она прежде всего искусство интонации, а вне интонации - только комбинация звуков, на чем, в сущности, и "играют в игру слов" гангликианцы; что содержание не вливается в музыку, как вино в бокалы различных форм, а слито с интонацией, как звукообразный смысл, ибо смысл без выражения в движении, высказывании, песне, игре инструмента - тоже всего лишь абстракция" [Асафьев, 1971: 275].

Сам Луначарский в своих суждениях о музыке был близок позиции Асафьева. Вместе с тем, он выработал свой оригинальный аппарат понятий, с помощью которого сумел достаточно точно раскрыть особенности музыкального творчества. Среди этих понятий - "музыкальная идея", "звуковой материал" и "жизненный материал". По его словам, "музыкальная идея" не может быть переведена на язык понятий, "не может быть ни зрительным образом, ни каким-нибудь определенным эмоциональным переживанием... Но она вовсе не сводится к сочетанию звуков и только. Недаром Бетховен с грустью говорил, будто современники его старости перестали понимать, что всякая музыка идейна. Музыкальная идея может быть переведена разное на язык образов, довольно велика амплитуда колебаний ее эмоционального или динамического истолкования" [Луначарский, 1971: 216]. На самом деле "звуковой материал" - лишь звуковое выражение "жизненного материала": "Музыкант потому музыкант, что его "жизненные материалы" тотчас же одеваются в музыкальные формы и преобразуются при этом так, что и самому творцу нельзя, не хочется и не надо вскрывать непременно их внемузыкальное содержание" [Луначарский, 1971: 215 - 216].

А как возникает "звуковой материал"? Отвечая на этот вопрос, ученый пишет: "...мы можем твердо установить, что первоначальной бессознательной основой звукового материала является некоторое сложное, часто ускользающее от сознания переживание, но переживание весьма значительное и новое, социально важное. Оно появляется затем "под маской" музыкального произведения" [Луначарский, 1971: 216]. Такое представление позволило Луначарскому показать органичную взаимосвязь внутри- и внемузыкальных процессов и шире - раскрыть сложный механизм опосредствования взаимосвязи музыки и общества.

Луначарский выступил против идей вульгарного социологизма и упрощенчества. Он достаточно точно (хотя и не без упоминания "определяющего экономического



момента" и "классов") фиксирует особенности методологии социологического анализа музыки: "историк музыки должен отдавать себе точный отчет в истории вообще, беря эту историю через социологическую призму, рассматривая ее в ее подлинной структуре, от определяющего экономического момента, через классы, с их интересами и тактикой, к общекультурной атмосфере данного времени и, наконец, к той специальной среде, какой в данном случае является музыкально-общественная среда. Эта среда, в большинстве случаев, вовсе не окажется единой, в ней придется различать разные потоки, разные перекрещивания социальных силовых линий, и только анализ всего этого сложного узла может дать ключ к полному пониманию места и значения данного композитора или данного произведения в общем росте музыки ..." [Луначарский, 1971: 204].

В тот период такой подход явно противостоял попыткам упрощенного толкования задач социологического анализа искусства: поискам непосредственных связей искусства и отдельных социальных явлений. Конечно, в своих работах Луначарский еще не вводит социологические понятия, ставшие для нас уже привычными, но своим прозрением, попыткой "различать разные потоки, разные перекрещивания социаль-

---

ных силовых линий", и необходимости анализа "всего этого сложного узла" с целью понимания "места и значения данного композитора или данного произведения в общем росте музыки", он, несомненно, внес существенный вклад в формирование методологических оснований социологии музыки.

Социологический метод в истории искусства, по мысли ученого, означает рассмотрение искусства как одного из проявлений общественной жизни. Вырванное из общественной среды, которая его создала, искусство "теряет большую половину своей ценности и своего аромата..." [Луначарский, 1971: 117 - 118]. Он подчеркивал "общественное значение искусства, как с точки зрения его корней, так и с точки зрения его плодов..." [Луначарский: 159]. Однако, поскольку музыка не способна выражать ясных мыслей, давать точные образы, сложно "проникнуть в ее внутренний смысл", а также "указать соответствие ее форм с обществом" [Луначарский, 1971: 118].

Несмотря на сложность задачи анализа социальных корней искусства, в своих "этюдах" ученому удалось не только поставить, но и в значительной степени раскрыть эту проблематику на материале музыкального искусства. По его словам, музыкальное произведение представляет собой *"нечто неповторимое и в то же время носящее на себе печать эпохи"* как в том случае, когда это произведение является типичным для нее, так и в том случае, когда оно начинает превосходить ее, выступает за ее рамки, ибо поступательное шествие музыки определяется теми же социологическими законами. Задача поэтому здесь открывается чрезвычайно любопытная. Социальные воздействия на музыканта оказываются почти исключительно подсознательными и тем не менее очень могущественными, ибо *музыкант всякой данной эпохи и данного класса как нельзя ярче выражает всю манеру чувствовать и, так сказать, весь "темн" их жизни*" [Луначарский, 1971: 118 - 119; выделено мной - В. Л.]. При этом композитор даже может "подняться над своим классом" и "смотреть проясненным оком на всю действительность", как, по его словам, это зачастую удавалось Танееву [Луначарский, 1971: 132]. Утверждая

эту мысль, заостряя ее, Луначарский подчеркивал, что каждый великий композитор - "великий человек": "он может не быть гигантом мысли, он может не быть гигантом общественной работы..., но гигантом углубленного переживания он непременно должен быть. Иначе его музыка ...превратится в самую настоящую фикцию... и никаких социальных сдвигов эта музыка не произведет" [Луначарский, 1971: 215; выделено мной - В. Л.].

В этой связи отметим, что важнейшим предметом социологического анализа искусства является сам механизм взаимосвязи музыки и общества. По Луначарскому, данная взаимосвязь - двухсторонняя: с одной стороны, "музыка отражает...явления социальной жизни и личной жизни человека...", а с другой - "она обратно воздействует если не на мир ..., то, конечно, на человека и общество" [Луначарский, 1971: 123 - 124].

Что касается первой стороны взаимосвязи, то Луначарский выступил против рассмотрения искусства как зеркального отражения действительности. Касаясь данного вопроса, ученый утверждал, что "марксистская теория и история искусства совершенно отвергла и, надеюсь, похоронила воззрение, будто искусство вообще и каждое отдельное искусство в частности - например, музыка - просто отражает, как зеркало, то, что происходит в "основе", то есть в экономике данного общества. Зеркало каждого искусства есть прежде всего специфическое зеркало, которое весьма оригинально преломляет отражающееся" [Луначарский, 1971:203 - 204].

Он показывает, что "музыкальная идея", которая рождается в сознании композитора, имеет в конечном итоге социальное происхождение. По его словам, "... поэт -творец образов, которые он может мыслить в звуках, красках или слове. Он великий гражданин своего времени... потому что живет его болью, знает его радости, является центральным нервным узлом современной общественной жизни... И кто этим даром не обладает, тот не художник, а в лучшем случае очень хороший ремесленник..." [Луначарский, 1971: 193 - 194]. Поэтому оказывается великим только тот композитор,

стр. 57

---

кто одновременно является и ярко "социальным человеком", и "мастером-музыкантом". Что имеется в виду? У такого композитора беспрестанно возникают (конечно, в форме его личных проблем) проблемы, имеющие "широко общественное значение": такие, как "смерть, любовь, преходящесть всего земного, ибо эти, так называемые, вечные проблемы суть проблемы социальные". Данные "проблемы композитор не может разрешать иначе, как в чисто звуковых построениях. Тогда он потребует от музыки некоторых живых форм, отражающих динамику соответственных переживаний. Динамика же переживаний не совпадает со звуковой логикой. Таким образом, *социальная жизнь, вторгшись в мир музыки, вызовет там всевозможные водовороты и каскады*" [Луначарский, 1971: 151; выделено мной - В. Л.].

Это общее представление ученый конкретизирует, обращаясь к творчеству отдельных композиторов. Так, характеризуя творчество Бетховена, он отмечает, что его музыка "вышла из французской революции, ею была насыщена..."; композитор являлся выразителем не только "сложной личной психики, но и необыкновенно могуче отразил бури Великой революции" [Луначарский, 1971: 124; 134].

В ряде статей, посвященных Скрябину, Луначарский подчеркнул, что композитор "при не меньшей разносторонности внутренних переживаний, имел колоссальную тенденцию к общественности, всенародности, даже космичности, в чем сказалась его принадлежность к народу, прошедшему через великую революцию 1905 года ...". Скрябин, "строя музыку как нечто чисто индивидуальное, как музыку настроения, так сказать, шопенизируя, ...в то же время вложил в эту субъективную музыку, благодаря особенностям своей философии, общесоциальные и даже общемировые силы" [Луначарский, 1971: 134, 140].

Нам представляется важным, что анализируя социальную обусловленность мышления композитора, Луначарский не игнорирует индивидуальность автора, пытается уйти от жесткого классового подхода к искусству, который был свойственен деятелям Пролеткульта и некоторым теоретикам искусства. Например, ему пришлось первым выступить в защиту П. И. Чайковского, которого было принято ругать "сентиментальным, слезливым интеллигентом", хотя этот великий композитор на самом деле занимает "исключительное место в русской музыке" [Луначарский, 1971: 129, 130].

Что касается второй стороны взаимосвязи музыки и общества, Луначарский показывает, что художник организует человеческое сознание и воздействует на него: "Искусство есть своеобразная организация всечеловеческого опыта. Художник-пионер, если он истинный художник, идет впереди остального общества, организует выше и дальше наш мир сознания" [Луначарский, 1971: 215 - 216]. Действительно, художественное произведение не есть только то, что написано на полотне или начертано на бумаге, не есть само по себе звучание струн или меди: "Художественные произведения - это глубочайшие, тончайшие, интереснейшие вибрации, которые происходят в живых человеческих организмах, которые отражают и в известном направлении *организуют сознание*; это те переживания, которые *оставляют известный след в так называемой духовной жизни...*, обуславливают ее усложнение, усугубление, рост" [Луначарский, 1971: 182; выделено мной - **В. Л.**]. Более того музыка способна производить "социальный сдвиг" (воздействие музыки "социально", "она производит социальный сдвиг"). И это оказывается возможным постольку, поскольку "искусство не только служит орудием познания, но и организует идеи и, в особенности, эмоции" [Луначарский, 1971: 217, 179]. Таким образом, исследователь фактически указывает на социально-преобразующую функцию музыкального искусства.

Каким же образом композитору удастся в своем творчестве отобразить "манеру чувствовать" и "'темп' жизни" определенной эпохи? Пытаясь ответить на этот вопрос, Луначарский вводит ряд понятий: "миросозерцание"; "мироощущение"; "мировоззрение" [Луначарский, 1971: 117, 124, 131, 330, 124, 420, 405]. По его словам, искусство - "есть сложная функция общественности, в которой *действительность преломляется через миросозерцание известных классов, а это миросозерцание классов - через*

---

*индивидуальности, на которые ложится печать особого социального места, занимаемого ими в обществе"* [Луначарский, 1971: 117; выделено мной - **В. Л.**]. Он показывает, что композитор способен отобразить миросозерцание целой эпохи. Например, "величайшая вершина мировой музыки - Бах - вышла из гигантских бурь

реформации, являясь родным братом тех колоссальных конструкторов нового мирозерцания, какими были Декарт, Спиноза, Лейбниц" [Луначарский, 1971: 124].

Достаточно подробно Луначарский касается данной проблематики на материале творчества Танеева, утверждая, что "...танеевское мирозерцание, пожалуй, ближе всего к мирозерцанию великих германских идеалистов - Фихте, Шеллинга, а особенно Гегеля". По словам Луначарского, Танеев был "музыкальным мыслителем...в двух отношениях. Во-первых, он старался сложить свои музыкальные формы в целостное и стройное здание путем глубокого, медленного и уверенного, основанного на колоссальной музыкальной культуре умственного труда. Во-вторых, он вкладывал в это свое построение продукт своей глубокой и тонкой мысли; *в музыкальные формы вкладывалось его собственное мирозерцание*, то есть его мысли о вселенной о человеческой жизни и т.д." [Луначарский, 1971: 142, 131; выделено мной - **В. Л.**].

Представляется, что в своих размышлениях ученый близко подходит к современному истолкованию данной проблематики. В настоящее время социология искусства, раскрывая механизм опосредования связи искусства и общества, использует понятие "картина мира". Картина мира художника (в том числе и композитора) включает в себя три основных компонента: мировосприятие ("мирозерцание", по Луначарскому), мироощущение и мировоззрение [Художественная..., 1996: 92]. Согласно этому представлению, искусство "нужно обществу в значительной степени потому, что оно, с одной стороны, отражает картины мира разных этносов и субкультур, а с другой - своеобразным способом формирует (и меняет) их" [Художественная..., 1996: 12]. Фактически именно этот механизм взаимодействия искусства и общества попытался раскрыть Луначарский. Показал роль социокультурной среды как важнейшего условия реализации взаимодействия композитора и слушателя, подчеркивая обусловленность самого этого процесса сформировавшимися на определенный момент времени инструментарием, техникой исполнения, вкусами публики и др. [Луначарский, 1971: 217].

Ряд суждений ученого о современном состоянии искусства представляется актуальным и сегодня. Так, он утверждал, что "увлечение масс плохим кино или плохим трюковым театром ...знаменует собою лишь переходную пору, когда навстречу потребностям масс двинулись спекулянты, халтурщики...". В этой связи он призывал музыкантов "не снижаться до той пошлости, которую только на первых порах может не заметить, не понять и проглотить великий народ" [Луначарский, 1971: 219, 187].

Следует отметить, что уже в начале XX в. Луначарский указывает на ряд кризисных явлений в музыкальном искусстве: "язык искусства из способа общения, связи, превращается в средство разрыва, разобщения"; "на сцену выступает искусство бессодержательное"; искусство стремится "побить рекорд", "ошеломить", стать "острым и возбуждающим" и т.д. [Луначарский, 1971: 371, 373 - 374].

Подчеркнем, что далеко не со всеми суждениями и оценками ученого мы можем сегодня согласиться. На многих из них лежит печать "классового подхода". Вместе с тем, размышления Луначарского о кризисных явлениях искусства зачастую справедливы и в ряде случаев (специально это отметим) предвосхищают оценки

выдающегося русско-американского социолога П. А. Сорокина, описавшего "недуги" современного искусства [Сорокин, 1992: 450 - 462].

Завершая рассмотрение концепции Луначарского, подчеркнем, что ему удалось заложить методологические основы социологии музыки, раскрыть особенности и социальные истоки музыкального искусства, показать механизм опосредования связи искусства и общества, начать разработку проблематики социальной обусловленности музыкального мышления и восприятия.

стр. 59

---

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Ред. вступ. ст. и комм. *Е. М. Орловой. П.*, 1971.

*Вебер М.* Рациональные и социологические основания музыки // Избранное. Образ общества. М., 1994.

*Луначарский А. В.* В мире музыки. Статьи и речи. Издание второе, дополненное. Сост., редакция и комментарии *Г. Б. Бернандта и И. А. Саца.* М., 1971.

*Набок И. Л.* Проблемы социальной природы музыкального творчества в теоретическом наследии *Б. Л. Яворского* // Музыка в социалистическом обществе: Сб. ст. Сост. и общ. ред. *А. А. Фарбитейн. Л.*, 1977. Вып. 3.

Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. Сост. и ред *М. Г. Арановский.* М., 1974.

*Сорокин П. А.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.

*Сохор А. Н.* Социология и музыкальная культура. М., 1975.

*Фатиев Н. И.* Казус Рихарда Вагнера в оценке А. В. Луначарского. Диалог культур и партнерство цивилизаций: VIII Международные Лихачевские научные чтения, 22 - 23 мая 2008 г. СПб., 2008.

Художественная жизнь современного общества. Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни. Отв. ред. *К. Б. Соколов.* СПб., 1996.

Художественное и научное творчество. Под ред. *Б. С. Мейлаха.* Л., 1972.

стр. 60