

В. Г. Лукьянов

ПРОБЛЕМАТИКА МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОЛОГИИ П. А. СОРОКИНА

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48

Проведен анализ идей П. А. Сорокина, связанных с проблематикой музыки, как в рамках теории социального/социокультурного явления, так и в контексте теории социальной и культурной динамики. Выдвигается положение о том, что социолог, рассматривая музыку как символ, «носитель значимого взаимодействия», предвосхитил возникновение целого направления в науке — семантической теории музыки. Раскрывается смысл идеи П. А. Сорокина о существовании трех типов музыки, исходя из основных вариантов соотношения в произведении искусства красоты и художественности. Библиогр. 8 назв.

Ключевые слова: социальное/социокультурное явление, звуковая символизация, музыка, социокультурная роль музыки, типы музыки, флуктуация музыки.

PROBLEMATICS OF MUSIC IN THE CONTEXT OF P. A. SOROKIN'S SOCIOLOGY

V. G. Lukyanov

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, nab. r. Moyki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

P. A. Sorokin's reference to the problematics of music both in the context of social/sociocultural phenomena, and the theory of social and cultural dynamics has been analyzed. It has been shown that in the later works of the sociologist there is a change of conceptual priorities: the conception of «sociocultural phenomenon» is introduced (instead of the conception «social phenomenon», which was used in earlier works by the sociologist); the conceptions «significance, values and norms» are introduced instead of the conception «mental experience». The author suggests the thesis that in his writings P. A. Sorokin (considering music as a symbol, «the bearer of meaningful interaction») anticipated the emergence of a whole trend in science — semantic theory of music. The features of ideational, idealistic and perceptible types of music, as well as the specifics of their fluctuation have been shown. The author reveals the meaning of P. A. Sorokin's idea about the existence of three types of music, linking these types with the main variations of the correlation of the beauty and the artistry in the work of art. Refs 8.

Keywords: social/sociocultural phenomenon, sound symbolism, music, sociocultural role of music, types of music, fluctuation of music.

Музыка не была предметом специального анализа П. А. Сорокина, и в этом плане, видимо, нет оснований говорить о существовании в рамках его теории целостной концепции социологии музыки. Вместе с тем на протяжении своего творческого пути он постоянно обращался к проблематике музыки, исходя из потребностей развития собственной социологической теории. Схематично можно выделить две группы теоретических вопросов, потребовавших от социолога обращения к материалу музыки: (1) разработка теории социального/социокультурного явления; (2) анализ социальной и культурной динамики. Следует отметить, что активная разработка проблематики социологии музыки в нашей стране и за рубежом, преподавание соответствующей учебной дисциплины в вузах России актуализируют анализ данного аспекта творчества выдающегося ученого. Задача настоящей статьи — раскрыть особенности разработки проблематики музыки в трудах социолога.

Обращаясь к развитию Сорокиным теории социального/социокультурного явления, отметим, что первоначальная социологическая концепция им уточнялась и детализировалась. Уже в дипломной работе социолог утверждал, что существуют две стороны «социального явления», которые следует разграничивать: «1) определенное психическое переживание или чистая психика, 2) непсихические знаки, посредством которых эта психика объективируется и символизируется» [1, с. 46]. Например, статуя Венеры Милосской, картина Рафаэля или комплекс звуков «Осенней песни» П. И. Чайковского становятся художественной ценностью «благодаря тому, что объективируют собой субъективную психику: определенные чувства, мысли, переживания, настроения и т. д.» [1, с. 42–43].

Каким же образом происходит такая «объективация»? С точки зрения социолога, «процесс обмена психическими переживаниями» с необходимостью «принимает экспсихическую — “символическую форму”... эктеоризирование психики требует ее воплощения в “материальных вещах”. Эти последние служат поэтому *символами психики*» (курсив наш. — В. Л.) [1, с. 42]. По Сорокину, каждое «психическое переживание» проходит три стадии: «а) сначала оно является чистой психикой, б) затем превращается в непсихическую форму — в символ, в “раздражитель” и, наконец, в) снова получает психическое бытие в воспринявшем субъекте» [1, с. 48]. Среди «типов социальной символики» ученый называет и музыку.

Отметим, что уже в рамках русского периода творчества Сорокин использует термины «символ», «символика», «символизация», «символическая форма», «символическое значение» [1, с. 42–46].

В работе 1947 г. «Общество, культура и личность: их структура и динамика» происходит смена понятийных приоритетов: социолог вводит понятие «социокультурное явление» (вместо понятия «социальное явление», которое им употреблялось в ранних работах). На смену понятия «психическое переживание» выдвигаются понятия «значения, ценности и нормы». Исследователь предлагает целостную систему понятий, с помощью которой раскрывает единство и взаимосвязь разных граней социокультурного феномена: 1) «субъекты взаимодействия»; 2) «значения, ценности и нормы, благодаря которым индивиды взаимодействуют»; 3) «открытые действия и материальные артефакты» как проводники, с помощью которых объективируются и социализируются нематериальные значения, ценности и нормы [1, с. 193]. Эти три компонента представляют собой, согласно Сорокину, одно «неразделимое единство». Опираясь на такое представление, Сорокин раскрывает специфику основных компонентов социокультурного явления.

Субъекты взаимодействия (либо индивиды, либо группы) всегда включены в определенную социокультурную систему [1, с. 218]. По словам ученого, без знания общества и культуры, в которых происходит социализация индивида, никакие его личные черты — верования, идеи, убеждения, вкусы, пристрастия — не могут быть поняты. Без такого знания оказываются совершенно непостижимы «вся его ментальность, манеры и нравы, его стиль поведения и образ жизни» [1, с. 185–186]. В связи с этим социокультурные качества субъектов взаимодействия во многом определяют особенности самого процесса взаимодействия: «Талантливый музыкант за фортепиано связывает своих слушателей с собой невидимыми нитями; звуковые волны, происходящие от движений его пальцев по клавиатуре, передают его

эмоции слушателям ... Таким образом, из индивидов, составляющих концертную аудиторию, создается эмоциональное и часто идеологическое целое» [1, с. 209].

Значения, ценности и нормы. Сорокин подчеркивает, что не биофизические свойства явления, а исключительно компонент значения определяет существование морального или аморального, научного или художественного. Все социокультурные явления становятся чисто физическими или биологическими, если они лишены компонента значения: Ника Самофракийская оказывается не более чем куском мрамора, Девятая симфония Бетховена — комплексом звуков [1, с. 201].

Открытые действия и материальные артефакты (иначе говоря, носители как проводники значимого взаимодействия) — третий компонент социокультурного явления. Такими «носителями» являются музыка, живопись, скульптура и др. С их помощью происходит «экстернализация, объективизация и социализация значений», благодаря чему они становятся «доступными для других». Такое «значимое взаимодействие» может происходить «между людьми, разделенными тысячами миль, посредством газет, телеграмм, радио и т. п.; даже между умершими и живыми. Платон, Шекспир, Бетховен и Рафаэль до сих пор влияют на состояние нашего ума и наши действия, когда мы читаем, слушаем или смотрим их работы» [1, с. 207].

Музыку Сорокин относит к «звуковым проводникам»: «Музыка является второй (после речи. — *В. Л.*) основной формой символических звуковых проводников... она больше приспособлена к объективации и передаче чувств, эмоций, настроений или неуловимых умственных состояний, которые не поддаются вербальному выражению, и поэтому она чаще используется для эмоциональной, чем для интеллектуальной коммуникации» [1, с. 209]. В связи с этим Сорокин подчеркивает особую «социокультурную роль» музыки: «Люди часто приписывали священным формам музыки магическое и мистическое влияние, которое правит вселенной, богами и людьми. В некоторых формах музыка производила потрясающий эффект на слушателей (как и на исполнителей), как плохой, так и хороший. Ее социокультурная роль всегда была весьма значительной» [1, с. 209].

Завершая рассмотрение первой группы вопросов, связанных с разработкой теории социального/социокультурного явления, отметим, что важнейшей характеристикой субъектов взаимодействия, по Сорокину, оказывается их включенность в определенную социокультурную систему. Музыка при этом становится «носителем социокультурных явлений» (тем самым Сорокин фиксирует ее *коммуникативную* функцию — музыка «чаще используется для эмоциональной, чем для интеллектуальной коммуникации»), а также незаменимым средством сплочения людей («из индивидов, составляющих концертную аудиторию, создается эмоциональное и часто идеологическое целое» — *социорегулятивная* функция).

Представляется, что рассмотрение Сорокиным музыки как символа, «носителя значимого взаимодействия» предвосхитило возникновение целого направления в науке — семантической теории музыки. И его ранние труды русского периода, и его фундаментальная работа «Социальная и культурная динамика» (в которой символическая роль музыки была четко артикулирована) значительно опередили разработку проблематики музыки как языка (в рамках указанного направления), с помощью которого передаются особого рода значения: исследование С. Лан-

гер (1942), работы Г.Хэйдона (1948), Е. А. Липпмана (1953), Л. Мейера (1956) и др. [2–5].

Обращаясь ко второй группе теоретических проблем, отметим, что Сорокин посвящает музыке целый раздел второй части «Социальной и культурной динамики». В этом разделе находит свою конкретизацию на материале музыки его социологическая концепция флуктуации форм человеческой культуры. Социолог исходит из того, что «общие понятия — идеациональное и чувственное — имеют... фундаментальное значение в сфере музыки... Эти два типа музыки представляют две разные ментальности, два разных отношения к миру звуков и миру реальности» [6, с. 203]. Каковы же особенности каждого из различаемых Сорокиным типов музыки?

А. *Идеациональная музыка* [6, с. 204–210]. Идеациональная музыка стремится быть «внутренней», главное здесь — не звуки, а то, что за ними скрыто, символами чего они являются, что «может быть достигнуто лишь умом». Например, идеациональный характер носит музыка Средневековья (григорианское и амвросианское пение — «наиболее чистые формы идеациональной музыки»). Идеациональная музыка не нуждается в особых технических средствах выразительности, во внешних приемах, призванных «поразить», «ошеломить». Она подобна «безмолвному общению души с Богом» и может достигнуть своей цели самыми простыми средствами. Ей чуждо стремление к популярности, успеху. Она не требует огромных хоров, концертных залов, аплодисментов и т. п. Такая музыка не вынуждает автора или творца заботиться о своих правах, защищать свое имя и авторство. Она не нуждается в эстетическом теоретизировании, критике и профессиональных ценителях искусства. Вместо этого ей нужны (и, как правило, имеются) нравственные цензоры, чья задача следить, «точно ли она соответствует сверхэмпирическим и прочим ценностям, которые скрываются за звуковыми символами».

Б. *Чувственная музыка* [6, с. 204–210]. Цель чувственной музыки — доставить удовольствие слуху. Критерием является ее «слышимая красота», а ее ценность не зависит от скрытого смысла. Музыка данного типа имеет чувственный и поверхностный характер, она гедонистична. Количественная гигантомания — ее спутник, что явно просматривается в музыке последних трех столетий, особенно XIX–XX вв. Так, оркестр в опере «Орфей» Монтеверди (1607) рассчитан в целом приблизительно на 30 инструментов. В XIX и XX вв. оркестр заметно увеличивается. Для исполнения ряда произведений Г. Малера, А. Шёнберга, И. Ф. Стравинского и других необходимо 120 и более инструментов. Для этого типа музыки характерно постоянное усложнение структуры, а также намеренное создание технических трудностей. Происходит «подмена гениальности техникой». Имеют место вульгаризация и коммерциализация, поскольку «чувственное искусство создается для рынка». Чувственная красота в нормальном виде скоро становится привычной и надоедливой. Отсюда — быстрая смена музыкальных причуд и мод в эти столетия. Поскольку ее главный критерий — красота и совершенство, постольку она требует развития теоретизирования и профессиональной критики.

В. *Идеалистическая музыка* [6, с. 204–210]. Помимо периодов господства идеациональной или чувственной форм музыки бывают периоды механического или органичного их смешения. Такие периоды их гармоничного, сбалансированного слияния «отмечены вершинами музыкального творчества». В таком типе музыки

«идеациональные ценности и чувственная красота гармонично сочетаются» (например, во многих произведениях Палестрины, Баха, Бетховена). Изумительное слияние идеациональной и чувственной музыки — «великий период в истории любого искусства». Идеалистическая музыка с конца XV и до начала XIX в. вобрала в себя все наиболее чистое, благородное и значительное в чувственной красоте. Она исходила из возвышенных идеалов и идеалистических ценностей, которые пришли на смену исключительно потусторонним ценностям идеациональной музыки. Не случайно религиозная и светская музыка этого периода почти не отличалась одна от другой. На этой стадии теоретизирование и критицизм еще не вполне развиты, поскольку не было необходимости в теоретическом оправдании величия и красоты этой музыки.

Сорокин раскрывает *особенности флуктуации музыкального искусства* в истории культуры: (1) в разных культурах в одно и то же время или на разных стадиях одной и той же культуры господствуют разные стили; (2) обе формы (идеациональная и чувственная) встречаются практически во всех культурах и на всех стадиях; однако доля каждой из этих форм, равно как и ее чистота, не являются постоянными; (3) существуют краткосрочные и долговременные, сильные и слабые волны доминирования то одной, то другой формы; в одной культуре или в один период может преобладать идеациональная форма; в другой культуре или в другой период — чувственная; (4) существуют периоды механического и органичного смешения форм, когда ни ту, ни другую форму нельзя назвать доминирующей [6, с. 210–211].

Следует специально подчеркнуть, что, обращаясь к историческим периодам флуктуации музыки, Сорокин корректирует свою общекультурную схему, учитывая специфику музыки. Именно поэтому его представление о флуктуации музыки, например в истории европейской культуры, выглядит следующим образом [6, с. 211–235]:

- *идеациональный тип*. Серьезная музыка V–XII вв. была почти всецело идеациональной; после XIII в. доля чувственной музыки усиливается как в светской, так и в религиозной сфере, «возникает тенденция к сенсуализации»;
- *идеалистический тип*. Музыка достигла идеалистической стадии несколько позже других искусств, приблизительно в XVI–XVII вв., а отчасти даже в XVIII в., когда обе эти формы гармоничным образом слились (с XVI по XVIII в. включительно). Это удивительное равновесие — хотя и с небольшим, но понемногу увеличивающимся преобладанием чувственной музыки — сохранялось в течение всего XVIII в. Великие композиторы того времени, такие как Бах, Глюк, Гендель, Рамо, Моцарт, Гайдн, Бетховен, в основном все еще оставались в его рамках;
- *чувственный тип*. С начала XIX в. чувственная форма начинает определенно преобладать, причем все более и более радикально. В музыке Вагнера и других романтиков она, возможно, достигла своей величайшей вершины.

Разрабатывая концепцию флуктуации музыки в истории культуры, Сорокин, как полагаем, сумел избежать схематизации музыкально-исторического процесса, поскольку раздвинул временные рамки идеалистического типа музыки, включив сюда произведения вплоть до начала XIX в. (в отличие от его общекультурной схемы, согласно которой данный тип был распространен в Европе в XIII–XIV вв.).

Необходимо специально подчеркнуть, что, называя в качестве рубежа начало XIX в., Сорокин не отказывает музыкальным произведениям XIX и XX вв. в способности гармонично сочетать «идеациональные ценности и чувственную красоту». Несомненно, что и в этот период творили композиторы, произведения которых были отмечены «изумительным слиянием» идеационального и чувственного стилей. Он лишь показывает тенденцию, связанную с возникающим доминированием чувственного типа музыки.

Рассматривая в целом концепцию социокультурной динамики музыки русско-американского социолога, подчеркнем, что разграничение им внутреннего содержания музыки («идеациональная музыка — это слышимый знак неслышимых великих ценностей») и ее внешней «слышимой красоты», на наш взгляд, позволяет проникнуть в специфику данного вида искусства и является эвристически ценным. В связи с этим для нас несомненно, что Сорокин освоил и переработал многое из идей немецкого философа Э. Кассирера, по которому всякая символическая форма имеет две стороны: «физическое наличное бытие» и духовное значение, которое проявляется в физическом [7, с. 28–29]. Однако Сорокин в рамках своей концепции социальной и культурной динамики предложил собственную трактовку взаимосвязи «физического наличного бытия» и духовного значения, отличную от идей Кассирера. Социолог фактически показал, что существуют три варианта взаимосвязи «физического наличного бытия» и духовного значения. Эти варианты наиболее отчетливо проявляются в рассмотренных ученым трех типах музыки.

В целях прояснения позиции Сорокина в этом плане воспользуемся терминологией выдающегося русского религиозного философа и эстетика И. А. Ильина (его работа «Основы художества. О совершенном в искусстве» впервые была опубликована в 1937 г.). Действительно, независимо от концепции Сорокина, Ильин показал, что существуют три варианта взаимосвязи красоты и художественности произведения искусства: (1) произведение может обладать художественным достоинством и одновременно быть лишенным красоты; (2) в произведении искусства одновременно могут иметь место и красота, и художественность; (3) в произведении искусства красота может не обладать художественным достоинством, и тогда речь надо вести не о красоте, а о «красивости», поскольку в произведении такого рода воспринимающий не найдет значительности, величия, глубины, но лишь «дразнящую и соблазнительную чувственность» [8, с. 120–122].

Сорокин своей концепцией флуктуации музыкального искусства показывает, что при изменении систем ценностей в определенные эпохи одновременно изменяется и соотношение этих двух составляющих произведения искусства — красоты и художественности.

Первый вариант (произведение может обладать художественным достоинством и одновременно быть лишенным красоты) характерен для идеационального типа, поскольку «суть такой музыки — не в звуках, воспринимаемых ухом, а в том, что может быть постигнуто лишь умом». При этом идеациональная музыка обязательно предполагает высокую степень однородности общественного сознания (такая музыка — «слышимый знак неслышимых великих ценностей, которые являются, как правило, ценностями коллективными»); в противном случае ее «слышимые знаки» остались бы непонятыми и потому непостижимыми.

Второй вариант (в произведении искусства одновременно могут иметь место и красота, и художественность) присущ идеалистическому типу музыки. Сорокин отмечает, что в идеалистической музыке «идеациональные ценности и чувственная красота гармонично сочетаются... Их нельзя назвать ни всецело чувственными, ни всецело идеациональными, как григорианские песнопения» [6, с. 207].

Третий вариант (когда речь идет не о красоте, а о «красивости») имеет место в музыке чувственного типа. Сама ее природа выдвигает в качестве критерия красоту и совершенство. По словам Сорокина, «чувственная музыка употребляет любые средства, которые могут усилить чувственное воздействие... — будь то количество голосов, чрезвычайный диапазон их звучания, модуляций, все виды консонансов и особенно диссонансов, хроматизм, резкая смена ритмов... и т. д.» [6, с. 208].

Таким образом, раскрывая «социокультурную роль» музыки, социолог выдвинул представление о символическом характере данного вида искусства, его способности передавать особые духовные значения и тем самым предвосхитил формирование новой сферы научного анализа — семантической теории музыки. Выдвижение Сорокиным идеи о существовании трех типов музыки имеет, как показал анализ, серьезные основания, связанные с основными вариантами соотношения в произведении искусства красоты и художественности. Наконец, разработка концепции социальной и культурной динамики потребовала от Сорокина уточнения теории флуктуации на материале музыкального искусства. В связи с этим он отходит от своей общекультурной схемы. Расширяя границы идеалистического типа музыки вплоть до начала XIX в., Сорокин в значительной мере учитывал в рамках своей теории специфику данного вида искусства.

Литература

1. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова; пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. 543 с.
2. Langer S. K. *Philosophy in a New Key // A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1942. 313 p.
3. Haydon G. *On the Meaning of Music. A lecture delivered in the Coolidge Auditorium of the Library of Congress November 28, 1947*. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1948. 26 p.
4. Lippman E. A. *Symbolism in Music // The Musical Quarterly*. 1953. N 4. P. 554–575.
5. Meyer L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956. 315 p.
6. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика // Питирим Александрович Сорокин / пер. с англ.; вступ. статья и комментарии В. В. Сапова. М.: Астрель, 2006. 1176 с.
7. Кассирер Э. *Философия символических форм: в 3 т. Т. 1. Язык*. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 272 с.
8. Ильин И. А. *Основы художества. О совершенном в искусстве // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. Кн. 1 / сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1996. 560 с.*

References

1. Sorokin P. A. *Chelovek. Tsivilizatsiia. Obshchestvo [The Man. The Civilization. The Society]*. Obshch. red., sost. i predisl. A. Yu. Sogomonov; per. s angl. Moscow, Politizdat, 1992. 543 p.
2. Langer S. K. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1942. 313 p.
3. Haydon G. *On the Meaning of Music. A lecture delivered in the Coolidge Auditorium of the Library of Congress November 28, 1947*. Washington, U. S. Govt. Print. Off., 1948. 26 p.
4. Lippman E. A. *Symbolism in Music. The Musical Quarterly*, 1953, no. 4, pp. 554–575.
5. Meyer L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago Press, 1956. 315 p.

6. Sorokin P.A. Sotsial'naiia i kul'turnaia dinamika [Social and Cultural Dynamics]. *Pitirim Aleksandrovich Sorokin*. Per. s angl., vst. stat'ia i kommentarii V.V.Sapova. Moscow, Astrel', 2006. 1176 p.

7. Kassirer E. *Filosofiiia simbolicheskikh form: v 3 t. T. 1. Iazyk* [The Philosophy of Symbolic Forms: in 3 vol. Vol. 1.: Language]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaia kniga, 2001. 272 p. (In Russian)

8. П'ин I. A. Osnovy khudozhestva. O sovershennom v iskusstve. *Sobr. soch.: v 10 t. T. 6. Kn. 1* [Works in 10 volumes. V. 6. Book 1]. Sost. i komment. Iu. T. Lisitsy. Moscow, Russkaia kniga, 1996. 560 p. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 4 июня 2015 г.

Контактная информация

Лукиянов Вячеслав Георгиевич — доктор философских наук, профессор;
vglukianov2008@yandex.ru

Lukeyanov Vyacheslav G. — Doctor of Philosophy, Professor; vglukianov2008@yandex.ru