



РОЗДІЛ I

НА ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ ОРБИТІ

Раздел 1. На философско-эстетической орбите  
Part 1. On the philosophical and aesthetic orbit

78. 01 : 78. 072. 3 “20” Сохор

*Анатолій Цукер*

**ЭСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ЖАНРОВ В РАБОТАХ А. Н. СОХОРА: СОРОК ЛЕТ СПУСТЯ**

*В статье автор обращается к теории музыкальных жанров А. Сохора, изложенной учёным 40 лет тому назад, вошедшей в музыковедческую практику, но до конца не прочитанной отечественным музыковедением, оставляющей широкий простор для её научного использования. Данная теория, связывая в единое целое эстетико-философские, музыковедческие и социологические аспекты изучения музыки, могла бы стать основой принципиально нового осмысления всего музыкально-исторического процесса. Она предполагает расширение масштабов сложившегося предмета исторической науки, реконструкцию условий музыкальной коммуникации прошедших эпох.*

**Ключевые слова:** теория жанров, музыкальная социология, музыкальная коммуникация, массовая музыка.

*Анатолій Цукер*

**ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У РОБОТАХ А. Н. СОХОРА: СОРОК РОКІВ ПОТОМУ.** В статті автор звертається до теорії музичних жанрів А. Сохора, викладеної вченим 40 років тому, що увійшла до музикознавчої практики, але й сьогодні не до кінця опрацьована вітчизняним музикознавством, залишаючи широкий простір для її наукового використання. Дана теорія, зв'язуючи в єдине ціле естетико-філософські, музикознавчі і соціологічні аспекти вивчення музики, змогла би

статті основою принципово нового осмислення усього музично-історичного процесу. Вона передбачає розширення масштабів наявного предмету історичної науки, реконструкцію умов музичної комунікації попередніх епох.

**Ключові слова:** теорія жанрів, музична соціологія, музична комунікація, масова музика.

*Anatoly Tsucker*

**AESTHETIC AND THEORETICAL PROBLEMS OF MUSICAL GENRES IN WORKS BY A. N. SOHOR: FORTY YEARS LATER.** *In the article the author adverts to A. Sohor's Theory of Musical Genres created by the scholar 40 years ago. It was accepted by musical practice, but it still remains unexplored by the national musicology, the fact that gives full play to its scientific use. The given theory, connecting together aesthetic and philosophic, musicological and sociological aspects of music study could become the basis of fundamentally new comprehension of the whole musical historic process. It supposes widening the range of the present subject matter of history as well as reconstructing the conditions of musical communication in the past epochs.*

**Keywords:** *theory of genres, musical sociology, musical communication, mass music.*

В 1968 году вышла в свет брошюра «Эстетическая природа жанра в музыке» А. Н. Сохора, которая явилась основой целой научной теории. Отдельные её положения были продолжены автором в других его публикациях, и в частности, в статье «Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы» (1971) [9]. Заключённые в этих работах идеи прочно вошли в обиход отечественного музыковедения, к ним постоянно обращаются исследователи, а такие понятия, как «жанровое содержание», «жанровый стиль», «жанровое цитирование», «жанровый контрапункт» стали в музыковедении настолько широко употребительными, что уже давно используются без кавычек и ссылок на автора. Казалось бы, чего больше? Но в результате постоянного возвращения к его работам, неоднократного перечитывания их и – каждый раз – обнаружения в них незамеченных ранее подробностей у меня складывается отчётливое впечатление, что сохоровская теория жанров остаётся не вполне прочитанной нашим музыковедением, а её перспективы для нашей науки – не до конца понятыми и оценёнными.



Их адекватному восприятию, возможно, в своё время мешало ощущение идеологической ангажированности (привязанность к решениям партийных съездов, частые ссылки на работы классиков марксизма, открытая официозность отдельных статей, типа: «Партийность, народность, интернационализм советской музыки», «Значение ленинской теории отражения и учения о партийности искусства для музыкальной науки»). Причины подобной идейной «выдержанности», думается, понятны. Активная музыкально-общественная деятельность А. Сохора, гражданский темперамент выдвигали его на положение официально признанного музыковеда-функционера. Он был секретарём партбюро Ленинградской композиторской организации, входил в состав правления СК СССР, СК РСФСР, был членом редколлегии журнала «Советская музыка», без его выступлений не проходил ни один съезд, пленум или иная представительная акция Союза композиторов. И А. Сохор, безусловно, отдавал таким образом дань времени, в котором жил, и тому положению, которое он занимал в системе. Но это позволяло ему как учёному выходить на широчайший круг проблем, связанных с социальной обусловленностью музыки, её общественным предназначением и, в конечном счёте, прийти к формированию целой области знаний – музыкальной социологии в её современном понимании. Он был первым, кто реабилитировал эту науку после вульгарно-социологических опытов 20-х – 30-х годов, определив на многие годы вперед её задачи, круг проблем, функции, методологию.

Сохоровские работы по эстетике и теории жанров в этом плане занимали особое место: они были тем связующим звеном, которое соединяло музыковедческие и музыкально-социологические идеи учёного в одно стройное целое<sup>1</sup>. основополагающим положением теории А. Сохора является выдвижение в качестве исходного, наиболее универсального и устойчивого признака жанра не каких-либо внутренних свойств, присущих художественным произведениям данной разновидности, их содержанию или стилю (эти свойства выполняют

<sup>1</sup> Последние годы А. Н. Сохор работал над исследованием, посвящённым значению социологии музыки для музыкознания.

важную, но лишь сопутствующую, вспомогательную роль), а *обстановки исполнения, то есть* объективных, детерминированных самой жизнью условий бытования. «Жанр в музыке, – пишет А. Сохор, – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием» [10, с. 246].

То, что условия, формирующие жанр, А. Сохор был склонен видеть в реальной жизни, а не в художественном творчестве, было отражением его социологических взглядов, но именно этот аспект и не получил широкой поддержки в музыковедческой среде. Все последующие опыты построения жанровой теории (Е. Назайкинский, О. Соколов, А. Коробова и др.) базировались на иных основаниях, выдвигая иные критерии в качестве системообразующих, и каждый из этих опытов был по-своему убедительным. По-видимому, однозначного определения сущности жанра быть и не может: слишком многоуровневое это понятие. И всё же, не абсолютизируя социологический подход к эстетическому феномену жанра, следует признать, что он многое объясняет в его генезисе, происхождении, эволюции. Более того, такой подход мог бы стать основой принципиально нового осмысления всего историко-музыкального процесса.

Историческое музыкознание, изучая закономерности формирования и развития музыкальных жанров, исходит преимущественно из представлений о духовной сущности, идеальной природе упомянутых процессов. Они осмысливаются как продукт художественной деятельности, и при этом зачастую остаются «за кадром» условия, на почве которых родились и с учётом которых воспринимались те или иные жанры. В действительности же музыка испытывала на себе (и продолжает испытывать) все последствия не только духовных, но и тех или иных материально-физических реалий. Сохоровская идея первичности условий бытования, естественно, означает включение их в орбиту музыковедческого внимания, а это предполагает расширение масштабов сложившегося предмета музыкально-исторической



науки, культурно-историческую реконструкцию условий музыкальной коммуникации прошедших эпох, иными словами, необходимость историю музыкальной культуры во многом «писать и описывать заново». Но, как говорится, «игра стоит свеч». Попытки решения данной задачи могли бы содействовать прояснению многих «тёмных пятен» музыкального искусства прошлого и настоящего.

Возьмём, к примеру, оперу на этапе её формирования, становления её жанровых разновидностей. Можно ли, скажем, исключительно художественными мотивами объяснить отличия флорентийской музыкальной драмы от образцов венецианской оперной школы? Опера во Флоренции рождалась в атмосфере придворно-аристократической зрелищной культуры, стремившейся поразить слушателей-зрителей своим великолепием, пышностью и богатством. В постановку спектаклей вкладывались огромные материальные ресурсы. Опера имела неограниченные возможности в плане привлечения любого числа участников, использования всевозможных сценографических эффектов. Изобретательность декоративного решения ещё более возросла с открытием специальных театральных зданий, оборудованных новейшей техникой (подобной оснащённости позавидовали бы иные современные театры), имеющих многоярусные залы огромной вместимости. Огромной настолько, что требования Эмилио де Кавальери, чтобы зрителей было *не более* тысячи, один из критиков назвал «химерическими». «Ему бы хотелось, – писал он, – чтобы зал вмещал не более тысячи зрителей, дабы певцам не приходилось слишком напрягать свой голос. Эти советы могут быть справедливыми для труппы монахов-любителей или молодых студентов, но не для устройства пышных придворных представлений, когда среди прочих условий необходимо иметь помещение подходящих размеров и лучших певцов» [5, с. 78]. Вполне естественно, что подобные условия постановки и восприятия неминуемо сказывались на всех сторонах самих оперных произведений, от содержания до типа вокализации, характера интонирования, диктуя поэтам и композиторам определённое жанровое решение.

Венецианская опера складывалась в совершенно иных условиях. В Венеции в XVII веке функционировало одновременно до 16 опер-



ных театров, создававших друг другу немалую конкуренцию. Богатые венецианцы хоть и оказывали театрам финансовую поддержку, но размеры финансирования были куда более скромными, нежели во Флоренции. Это обстоятельство вносило немалые ограничения, в том числе и сугубо творческого порядка в деятельность всех создателей оперных спектаклей. Авторы, например, должны были считаться с тем, что театры не имели средств содержать большие хоровые и оркестровые коллективы, следствием чего явилось формирование камерной разновидности оперы. Достаточно демократический состав платежеспособной публики, заполнявшей залы, диктовал опере ещё одну существенную жанровую коррекцию – усиление комедийно-бытового элемента, более широкое использование обиходных песенно-танцевальных жанров.

Различные факторы материальной культуры детерминировали многие явления не только в сфере музыкального театра, но и в концертной жизни, предопределив структуру последней, характер взаимодействия музыки и публики, атмосферу музыкальной коммуникации, а это напрямую влияло на облик складывающихся жанров. Так, в условиях предконцертных форм – богатой и разнообразной жизни салонов, гостиных, различного рода академий и кружков, где музыка оказывалась не единственной и не всегда главной частью досугового времяпрепровождения, – правилом «хорошего тона» считалось поверхностно-незаинтересованное наслаждение. В начале XVI века В. Кастильоне в трактате «О придворном» подчеркивал, что «знатный человек, поющий, музицирующий или слушающий, не должен погружаться в музыку самозабвенно, ему следует скрывать свой интерес, изображая человека вполне равнодушного» [4, с. 523]. Практика слушания «в пол-уха», свободного включения в процесс восприятия и столь же спонтанного выключения из него оставалась нормой почти до конца XVIII века.

Естественно, в подобных условиях, не предполагавших длительного и вдумчивого слушания от начала до конца достаточно протяжённой по времени композиции, авторы не могли ориентироваться на драматургичность и концептуальность, на процессуальность



художественного целого, выстраивая в соответствии с этим свои жанровые приоритеты. Ведущим должен был стать такой тип музыкального мышления и такие сформированные им жанровые модели, которые бы допускали дискретность восприятия (не теряя при этом эстетической привлекательности) и оказывались бы органичным элементом сложившегося слушательского ритуала. Речь идёт о сюитности как доминирующем художественном принципе и сюите как одном из конкретных жанров реализации данного принципа. «Старинная» танцевальная сюита, наполненная реалиями своего времени, опосредовала через музыкально-пластические знаки многообразие внешнего мира: его нравы, установленные этикетом обычаи, моду, портретно-костюмные характеристики, типы ритуального поведения. Каждый элемент сюиты был в определённой степени самодостаточным и при этом, даже при поверхностном слушании, легко узнаваемым, «прочитываемым» благодаря его связи с природной средой обитания. Сюитная логика являлась прерогативой не только собственно сюиты, но и многих других современных ей жанров, включая ранние образцы нарождающейся симфонии. Не случайно наиболее «юной» разновидностью последней был жанрово-танцевальный тип симфонии, откровенно демонстрировавший её генетическую связь с танцевальной сюитой.

Для рождения полноценной, масштабной симфонии как инструментальной философской драмы, как художественной модели мира и человека в нём нужны были в корне другие условия, а именно – обстановка концертного зала, специально оборудованного для обширного круга слушателей, самим пространственным положением музыкантов и публики, отделяющего их друг от друга, иными словами, отчуждающего музыку от быта. В прямой связи с этими новыми материальными условиями сложился и новый ритуал исполнения и восприятия музыки – концерт как форма художественного общения, который сформировал свою этику поведения исполнителей и слушателей. Согласно этой этике, музыка становилась главной и единственной целью, самостоятельной ценностью, её звучание требовало абсолютной тишины в зале, длительного и сосредоточенного акта художественного созерцания, когда единственным смыслом и целью пребывания

слушателей в зале становилось наблюдение за процессом движения композиторской мысли в определённой исполнительской интерпретации. Отвечая подобному «заказу», симфония складывалась на рубеже XVIII и XIX столетий (именно на этот период приходится строительство больших концертных залов) как единый драматургический процесс развёртывания целостной концепции.

С начала XIX столетия до наших дней филармонический концерт сохраняет свою структуру, максимально приспособленную к восприятию «сложной» музыки, узаконивает нормы поведения участников этого «церемониального» действия (вплоть до внешних аксессуаров типа фрачной одежды музыкантов). Примечательно в этой связи стремление музыки и её творцов на рубеже XIX–XX столетий – времени смелых поисков, дерзновенных новаций – преодолеть рамки «анахронической» традиционно-концертной ситуации, освободиться от «пережитков прошлого», а именно ритуала публичного восприятия музыки в условиях концертного зала. Так, для художественной жизни России указанного периода характерно возрождение интереса к камерно-бытовым формам – салонам, артистическим кафе, домашним творческим кружкам и собраниям типа «Вечеров современной музыки», «Бродячей собаки» или знаменитой «башни» Вячеслава Иванова.

Во Франции Клод Дебюсси призывает к радикальному обновлению музыкального искусства посредством выхода из «мертвящей» атмосферы концертного зала в «свободное пространство» пленэра: «Я предвижу возможность музыки, предназначенной специально для исполнения под открытым небом, музыки, целиком состоящей из широких линий, со смелыми инструментальными и вокальными дерзаниями, которые играли бы в свободном пространстве и радостно неслись бы над вершинами деревьев. Гармоническая последовательность, кажущаяся неестественной в затхлости концертного зала, несомненно, зазвучала бы по-настоящему под открытым небом, и, возможно, был бы найден способ отбросить мелочные пристрастия к слишком определённым формам и тональностям, так неуклюже загромождающим музыку. Она могла бы обновиться и получить прекрасный урок свободы, содержащийся в пышности деревьев <...>. Тогда произошло бы





таинственное сотрудничество воздуха, движения листьев и ароматов цветов с музыкой: она соединяла бы эти элементы в столь естественном согласии, что, казалось бы, участвовала в каждом из них ... Я могу ошибаться, но мне кажется, что в этой мысли заложены мечты для будущих поколений» [1, с. 33].

Эстетические принципы Эрика Сати, Жана Кокто, композиторов «Шестёрки» коренным образом отличались от воззрений Дебюсси; тем более показательно, что и новое поколение французских музыкантов начала XX века относилось к филармоническому типу концерта как изрядно амортизированному, устаревшему. Их привлекали иные формы функционирования музыки, приближённые к бытовым, повседневным, где она была бы частью среды, играла бы декоративную или прикладную роль. Ж. Кокто декларировал в нашумевшем манифесте «Петух и Арлекин»: «Дом, лампа, суп, очаг, вино, трубки – всё это стоит за всеми нашими значительными произведениями... Довольно гамаков, гирлянд, гондол; я хочу, чтобы построили такую музыку, где я мог бы жить, как в доме» [3, с. 84]. Местом обитания такой музыки, разумеется, должен был стать не концертный зал. Волею авторов их произведения зазвучали в мюзик-холлах и артистических кафе, в цирковых представлениях и импровизированных программах в ателье художников. Естественно, жанровые ориентиры в этой связи также менялись, приоритетными становились малые формы, сюитные циклы, жанры, не отягощённые драматургической сложностью, длительным процессом развития. Демонстративным выражением отмеченной тенденции можно считать парадоксальные в своём жанровом определении «симфонии-минутки» Дариюса Мийо.

Аналогичные тенденции «дегерметизации», выхода за рамки академической концертной ситуации наблюдались и в музыкальном авангарде 60-х годов, проявляются они и в современных хеппенингах, перформансах, мультимедийных акциях, привлекающих в реальном времени различные технические, электронные средства. И, тем не менее, «консервативная» форма филармонического концерта прошла через всё XX столетие и вошла в новый XXI век. Она предельно упорядочила и стабилизировала взаимоотношения основных со-

ставляющих художественной коммуникации – автора, исполнителя и слушателя. Прямым следствием подобной стабилизации условий бытования явилась жанровая консервация академической музыки. «В жанре, – пишет А. Сохор, – кристаллизуется и закрепляется практика не только композиторского творчества, но и общественного бытования музыки и её восприятия <...>. Жанр связывает воедино все звенья общественно-музыкальной коммуникации» [8, с. 122].

Становится понятным в этой связи, почему академическое музыкальное искусство XX века, будучи радикально новаторским в плане образности, драматургии и языка, оказалось весьма традиционным, а то и консервативным в области жанротворчества, почему основные приоритеты в нём по-прежнему принадлежат жанрам, сформировавшимся в европейском искусстве последних двух-трёх столетий и не утеревшим своей актуальности поныне. В возникающих при этом жанровых микстах, широко распространённых в XX столетии (концерт-симфония, опера-оратория, симфония-балет и др.) жанровые составляющие, тем не менее, ясно «прочитываются» и восходят к тем же традиционным моделям.

Столь же объяснимым с этих позиций становится перемещение жанротворческой активности в XX веке в область *массового искусства*. Действительно, именно в нём совершились основные жанровые открытия, связанные с рождением и развитием джаза, рока, новых танцевальных и песенных жанров, неизвестных культуре прошедших столетий. И это понятно. Ведь массовые жанры лишь одной своей гранью относятся к области автономно-художественной. Другая же грань связана с их духовно-практической функцией, включённостью в социум, в повседневную общественную жизнь. А жизнь эта в XX веке была отмечена особой интенсивностью, динамикой, революционными преобразованиями в самых разных областях, принципиально меняющими и условия бытования массового искусства, и возлагаемые на него функции. Поэтому в сфере массово-бытовой музыки с особой наглядностью обнаруживается детерминированность жанровых моделей условиями бытия, влияние этих обстоятельств, иногда самое непосредственное и радикальное, на жанрово-образующие процессы.



Примеров тому множество. Один из них приводит Б. Яворский в книге «Сюиты Баха для клавира» с целью показать причины, по которым сарабанда, сопровождавшая погребальную церемонию, была вытеснена траурным маршем. И тот, и другой жанры были связаны с шествием, но до конца XVIII века существовал обычай хоронить знатных покойников в склепе под полом церкви. Таким образом, прощание с умершим ограничивалось пространством храма, причём кортеж обходил вокруг стоящего посередине катафалка. Сарабанда с её трёхдольным метром и отвечала требованиям кругового движения. На рубеже XVIII и XIX веков – по-видимому, со времен Великой французской революции, когда получили распространение пышные и многолюдные траурные процессии, – сложился новый обычай хоронить умерших на специальных кладбищах у окраин города. В этом случае масса прощающихся шла через весь город уже не по кругу, а по прямой, чему должен был соответствовать двух- или четырёхдольный жанр, каковым и явился похоронный марш [11, с. 55].

Современная практика дает немало подтверждений тому, насколько материально-технические или экономические факторы в состоянии преобразовать не только отдельные жанры, но и всю жанровую систему массово-бытовой музыки в целом. Достаточно вспомнить, как технические средства, возникшие во второй половине XX века, трансформировали всю танцевальную культуру, вызвав к жизни новые, дискотечные её формы и соответствующее им музыкальное оформление. Вне технических достижений XX столетия невозможно себе представить и рождение рок-музыки, оказавшей воздействие на всю звуковую атмосферу не только массовой, но и академической музыки.

Кстати сказать, прежде всего обстоятельствами материального характера был обусловлен принципиально отличный от западного путь развития отечественной рок-музыки. На протяжении долгого времени для официальной критики в её борьбе с «советским роком» главным уничижительным аргументом была его прозападная ориентация, вторичность, грозившая подрывом национальных традиций. Реально же дело обстоит «с точностью до наоборот». «Похожесть» на зарубежные образцы проявлялась не более, чем в освоении устойчивых, ар-

хетипических свойств жанра, минимума его существенных структурно-языковых средств, позволявших этой музыке являться или именоваться роком. В остальном же она не имела прямых зарубежных аналогов. На этапе своего рождения и становления отечественная рок-музыка была фактически «обречена» стать непохожей на западный рок: у неё не было материальных возможностей ей подражать, разве что пародийно. Дешевые, кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с первоклассной экипировкой, дорогостоящей аппаратурой и электронным инструментарием западных рок-групп. Даже «андеграунд» советского производства, хотя это понятие также пришло к нам с Запада, оказался несравним с заграничным; можно сказать, это был лучший в мире андеграунд. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие создатели его – интеллигенты по своей духовной сущности – вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар В. Цой, сторожем служил П. Мамонов, дворником – А. Башлачев, написавший в своей песне: «Что же теперь ходим круг да около на своём поле, как подпольщики?». Быт, в котором пребывала и который отражала наша рок-музыка, был убогим и невзрачным. Его красочно описал в своём романе «Путешествие рок-дилетанта» А. Житинский: «Он (рок. – А. Ц.) – дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до полочки, соседей-алкоголиков, ранних аборт, одиночества, отчаяния» [2, с. 220]. Но эта скудость ресурсов оказалась вполне продуктивной, подказав иной путь развития, отличный от рокового мейнстрима на Западе – хард-рока с его весьма изощрённым инструментализмом. Взамен этому акцентировалась иная грань создаваемой музыки – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом становилось слово.

Сфера массовых музыкальных жанров – это особая область научных интересов А. Сохора. Чуждый эстетическому снобизму, столь присущему нашему музыковедению, он был одним из немногих, кто спустился с «олимпа» академической науки, чтобы пристально рассмотреть



процессы, происходящие в области массового музыкального творчества. Более того, он, фактически, дал ключ к изучению данного феномена для последующих поколений музыковедов. Правда, этим ключом до сегодняшнего дня мало кто пользуется, а современное музыковедение всё ещё буксует перед пестрым, многообразным, с трудом поддающимся систематизации миром массовой музыки. Сам исследовательский инструментарий, при всей его изощренности, внутренней дифференцированности на отдельные самостоятельные отрасли (наука о гармонии, наука о контрапункте, наука о форме – подобного нет ни в каких других областях искусствознания) оказывается, независимо от индивидуальных намерений, мало приспособленным к анализу явлений массового музыкального искусства. Эта музыка требует глубокого погружения не только в саму звуковую материю, но и в обширную сферу её конкретно-социального бытования, порождающего широкий спектр смыслов, значений и формирующего систему их художественного опосредования. Исследование данного феномена может быть исключительно комплексным и междисциплинарным. А. Сохор по этому поводу писал следующее: «Включённость произведений массовых жанров в повседневную жизнь общества и наличие у большинства из них не только эстетической, но и духовно-практических функций <...> делают недостаточным отношение к ним только как к явлениям искусства, это одновременно и явления непосредственно самой общественной действительности, социальные феномены в прямом смысле слова. Мы мало что поймем в массовой песне, эстрадном шлягере или в поп-музыке и не сможем правильно оценить их, если подойдем к ним лишь с точки зрения собственно художественных критериев <...>. Для массовой музыки они оказываются не совсем теми же, что для остальных жанров. Здесь несколько иные требования к оригинальности, иные представления о простоте и сложности. А главное, помимо этих критериев вступают в силу другие – социологические» [6, с. 238–239].

А. Сохор обладал замечательным даром систематика: он умел за множеством разнообразных процессов и фактов обнаруживать общую связующую их нить, умел приводить эти зачастую с трудом поддающиеся классификации явления в единую стройную систему и на-



ходить им предельно простые и ясные формулировки. Эта простота подчас вводила в заблуждение, воспринималась как нечто само собой разумеющееся, почти трюизм. А между тем за кажущейся очевидностью, доступностью изложения стоял длительный и напряжённый поиск, логически выверенные концепции. Применительно к жанрам масово-бытовой музыки учёный наметил целую «программу действий» музыкальной науки на десятилетия вперед, определил широкий круг проблем, которые могут быть решены лишь совместными усилиями, тесным сотрудничеством музыкальной социологии, эстетики и музыковедения. В их числе – «закономерности взаимодействия бытовых и небытовых (концертных, театральных) жанров в творчестве и в музыкальной жизни; использование элементов бытовой музыки в небытовой, переход небытовой музыки в быт» [7, с. 290].

Вчитаемся в эту короткую и как будто бы предельно простую формулу. На самом деле она вмещает в себя необычайно много, фактически, целую методологию. Во-первых, в ней учёный обозначил две сферы взаимоотношений музыкальных видов и жанров и соответственно два круга проблем, требующих своего изучения. Одна сфера – это взаимодействие жанров в процессе творчества и в его конкретных результатах, то есть в самих музыкальных произведениях, в их звуковой ткани, структуре, стилистике, семантических параметрах. Другая сфера связана с особенностями взаимоотношений академической и масово-бытовой музыки в реальном практическом бытовании, в контексте жизни, культуры.

Во-вторых, А. Сохор указал на то, что процессы жанрового взаимодействия бытовой и театрально-концертной (академической) музыки носят двусторонний, встречный характер. Бытовые жанры, будучи конденсатом жизненных реалий, строя эмоций своего времени, вводят эту «информацию», заключённую в общедоступных и всем понятных формулах, в сферу высокой художественности, сообщая профессиональной музыке новое жизненное содержание, новую экспрессию, новую лексику, наконец, предлагая ей сильнейшее средство общительности и эмоционального воздействия на аудиторию. Остаётся только понять, как в каждом конкретном случае это происходит. Это с одной



стороны. А с другой, академическая музыка сама оказывается своеобразным истоком для массово-бытового музицирования, снабжая его стилистическими, композиционными приемами и средствами. Помимо того известны случаи прямого перемещения в сферу быта образцов академической музыки, не предназначенных для подобного рода функционирования, в оригинальном облике или в виде транскрипций либо обработок (то что А. Сохор определил как «переход небытовой музыки в быт»). Примеры такой миграции встречались и в прошлом, но в наши дни эта практика обрела невиданные масштабы благодаря расширению сферы прикладной, функциональной музыки (современные разновидности массовых зрелищ, реклама, мобильные телефоны).

При жизни А. Сохора ни сотовых телефонов, ни современной рекламы, заполнившей собой всё окружающее пространство, теле-радиоэфир, ни всеобщей коммерциализации массовой музыки, ни отечественных шоу-бизнеса и поп-индустрии ещё не было. Со времени написания им работ, посвящённых массовой музыке, прошло более четырёх десятилетий, причём каких! Это были годы, полные глубочайших сломов и метаморфоз, в том числе и в музыкальной культуре, в системе эстетических ценностей, характере их потребления. И, тем не менее, работы учёного читаются так, словно они написаны сегодня. Произшедшие перемены только подтвердили универсализм его концепций.

### **Список использованной литературы**

1. Дебюсси К. Статьи. рецензии. беседы / Клод Дебюсси ; перевод с фр. и коммент. А. Бушен. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 279 с.
2. Житинский А. Н. Путешествие рок-дилетанта : музыкальный роман / А. Житинский. – Л. : Лениздат, 1990. – 416 с.
3. Кокто Ж. Из книги «Петух и Арлекин» / Жан Кокто // Зарубежная музыка XX века : материалы и док. / [ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева]. – М., 1975. – С. 84–85.
4. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1966. – 575 с.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).

6. Сохор А. Н. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 234–264.
7. Сохор А. Н. О современных задачах социологии музыки / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 281–293.
8. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 10–136.
9. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт]. – М., 1971. – С. 292–309.
10. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исслед. / А. Сохор ; [ред.-сост. М. Арановский]. – Л., 1981. – [Вып.] 2. – С. 231–293.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский ; под ред. С. Протопопова. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – 55 с.

УДК [78.071.1 : 7.036 “189”](470)

*Вера Валькова*

## **ВНЕ ЛОЗУНГОВ И КОРПОРАЦИЙ: РУССКИЕ МУЗЫКАНТЫ СРЕДИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГРУППИРОВОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

*Русская культура рубежа XIX–XX веков отличалась особой активностью художественных объединений. Каждое из них выдвигало свои теоретические позиции, формулируя их в лозунгах и манифестах. Не включались в это движение только русские музыканты. В статье предпринимается попытка выявить и объяснить это явление.*

**Ключевые слова:** Серебряный век, русская культура, художественные объединения, художественные манифесты, русские музыканты.

*Віра Валькова*

**ПОЗА ЛОЗУНГАМИ ТА КОРПОРАЦІЯМИ: РОСІЙСЬКІ МУЗИКАНТИ  
СЕРЕД ХУДОЖНІХ УГРУПОВАНЬ СРІБНОГО ВІКУ.** Російська культура на межі XIX–XX століть відрізнялася особливою активністю художніх об'єднань. Кожне з них висувало свої теоретичні позиції, формулюючи їх