

© Соловьёва Н. А.

Соловьёва Н. А. – аспирантка кафедры социологии Института социальных наук Одесского национального университета им. И. И. Мечникова.

УДК 316.74:78

ЗАХІДНА ТА ВІТЧИЗНЯНА ТРАДИЦІЇ В СОЦІОЛОГІЇ МУЗИКИ

У даній статті розглядаються питання виникнення та становлення основних напрямків західної, радянської та пострадянської української соціології музики, їх порівняльний аналіз.

Ключові слова: соціологія музики, спеціальна соціологічна теорія, соціокультурне середовище.

ЗАПАДНАЯ И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИИ В СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ

В данной статье рассматриваются вопросы возникновения и становления основных направлений западной, советской и украинской социологии музыки, их сравнительный анализ.

Ключевые слова: социология музыки, специальная социологическая теория, социокультурная среда.

WESTERN AND NATIVE TRADITIONS IN THE SOCIOLOGY OF MUSIC

In this article the questions of genesis and becoming of the main directions of Western, Soviet and Ukrainian sociology of music are considered and their comparative analysis.

Key words: sociology of music, special sociological theory, sociocultural environment.

Последние десятилетия XX века ознаменовались масштабными экономическими, политическими и социальными процессами. Эпоха Постмодерн расставила свои акценты в понимании и осмыслении музыкального искусства, существенно видоизменив подавляющее большинство приоритетов общественно-культурной среды. Так музыка, которая ранее осмысливалась как особый аспект эмоциональной сферы общества, играющий скорее прикладную, чем мировоззренческую роль, на сегодня приобретает поликультурный характер. Она все чаще вторгается в мировоззрение человека, оказывая тем самым влияние на жизненные и стилевые позиции современников.

Наша действительность с ее информационно-коммуникативными возможностями дает человечеству шанс услышать «контемпоральное» звучание музыки. И это будет та музыка, которая затрагивает широкий пласт социокультурного пространства, который охватывает не только разнообразные стили и жанры, но и весь комплекс духовно-эмоциональной жизни современного общества. В некотором смысле, можно перефразировать известное изречение применительно к ситуации в музыкальной социокультурной среде: «Скажи мне, какую музыку ты слушаешь – и я скажу тебе, кто ты».

Социологическая наука не могла не отреагировать на происходящие изменения, и в научном дискурсе последних лет все чаще встречаются работы, которые можно отнести к почти забытой специальной социологической теории социологии музыки. Сегодня в ней преобладают исследования в области массовой музыки, решающие целый ряд вопросов, связанных с ее влиянием в локальном и глобальном масштабах. В большинстве своем исследователи обращают свое внимание на изучение качественных характеристик современной музыкальной аудитории.

Сегодня существует достаточное количество разного рода определений понятия «социологии музыки». Нам представляется наиболее полным и обстоятельным в научном плане и перспективе трактовка социологии музыки как специальной социологической теории, «которая изучает взаимодействие музыки и общества, влияние конкретных форм ее общественного бытования на музыкальное творчество, исполнительство и публику; изучает общие закономерности развития музыкальных культур и их историческую типологию, формы музыкальной жизни общества, различные виды музыкальной деятельности, особенности музыкальной коммуникации в разных социальных условиях, формирование музыкальных потребностей и интересов различных социальных групп общества, закономерности исполнительских трактовок, проблемы доступности и популярности музыкальных произведений» [13].

Целью нашей статьи является сравнительный анализ основных направлений в западной и отечественной социологии музыки.

Западное направление в социологии музыки представлено рационалистической концепцией М. Вебера, музыкально-социологической Т. Адорно и теорией культурного капитала П. Бурдьё.

Одним из первых социологией музыки стал заниматься Макс Вебер, наметив связь между изменениями в социальной структуре и развитием культуры (и музыкального искусства, в частности). По его мнению, развитие музыки определяется тремя группами факторов: 1) внемузыкальные (зависимость эволюции музыкальных инструментов от общего технического развития, от природно-географических условий, от экономики общества); 2) внутримузыкальные (имманентные законы упорядочения тонов, обуславливающие направление и характер развития музыки); 3) собственно социальных (влияние отдельных социальных групп на функционирование той или иной музыки в обществе - например, роль средневекового монашества в распространении духовной музыки и т.п.). Отличительной особенностью европейской музыки, которая, согласно Веберу, отличает музыку Европы нового времени от неевропейских музыкальных традиций, является высокий уровень развития средств музыкальной выразительности [3, с. 497]. Причину этого ученый видит в тенденции к рационализации, под знаком которой проходит развитие музыкального мышления в Европе.

М. Вебер одним из первых попытался определить предметную область социологии музыки, настаивая на том, что социология музыки – это дисциплина, прежде всего эмпирическая, которая пытается найти ответы на широкий спектр вопросов возникающих в ходе исследований. К основным проблемным вопросам можно отнести, степень зависимости искусства от внемузыкальных факторов (технические средства и инструменты); от социальной структуры.

Современная социология музыки изучает широкий круг проблем: взаимодействие музыки и общества, специфику музыкальной культуры различных социальных субъектов, взаимосвязи между музыкой и средствами массовых коммуникаций и др. Особое внимание ученые уделяют исследованиям музыкальной аудитории. Одним из первых предложил типологию слушателей Т. Адорно, который акцентировал внимание на том, что в основе лежит попытка очертить область, простирающуюся от слушания вполне адекватного, соответствующего развитому сознанию наиболее передовых профессиональных музыкантов, до полного непонимания и полной индифферентности в отношении музыки [1, с.12]. Учёный стремился выделить характерные типы отношения и модусы реакции на музыку. И потому дифференциация музыкального опыта, учитывающая специфическое устройство объекта, служащего мерой «для считывания» отношения к нему слушателя, является наиболее плодотворным методом, с помощью которого можно выйти за рамки тривиальностей в той области музыкальной социологии, которая занимается людьми, а не музыкой как таковой, не музыкой в себе.

Так, представитель франкфуртской школы Теодор Адорно на основе способности публики адекватно воспринимать структуру художественного произведения предложил свою типологию слушателей: а) эксперт (его горизонт - конкретная музыкальная логика: слушатель понимает то, что воспринимает в логических связях; этот тип сегодня, вероятно, ограничен узким кругом профессиональных музыкантов); б) «хороший слушатель» (этот тип имеют в виду, когда говорят о музыкальном человеке); в) «потребитель культуры» (образованный, но равнодушный и пассивный, он потребляет в соответствии с общественной оценкой потребляемого товара); г) слушатель «эмоциональный» (сопереживающий, слушание музыки становится для него по существу средством высвобождения эмоций.); д) «рессантиментный» (антиэмоциональный - своеобразный «сектант», слепо преданный серьезной музыке, но не понимающий ее); е) джазовый фанатик (характеризуется потребностью в музыкальной спонтанности, выступающей против повторения одной и той же музыки, и, наконец, своим сектантским характером); ж) «развлекающийся» слушатель (эмоциональное и спортивное слушание, потребность в музыке как в комфорте, нужном для того, чтобы рассеяться.);

з) немусикальный (антимусикальный) человек.

В рамках музыкально-социологической концепции Т. Адорно дал сравнительный анализ серьезной (академической) и легкой (потребительской) музыки. Он считал, что разница между ними состоит в разности функций выполняемых в обществе. Так, по мнению Т. Адорно: «Идея высокой музыки - создать посредством своей структуры образ внутренней полноты, содержательности времени, блаженного пребывания во времени или же, говоря словами Бетховена, «славного мгновения» - пародируется функциональной музыкой, и эта последняя идет против времени, но не проходит сквозь него, не облекается плотью, питаясь своими силами и энергией времени: она паразитически присасывается к времени, разукрашивает его» [1, с. 48].

Не менее значимым для развития социологии музыки являются труды П. Бурдьё, где

структурировано представлена разработанная им теория культурного и символического капитала. Бурдьё рассматривал культурный капитал и его роль в восприятии произведений искусства.

По мнению авторов Шапинской и Кагарлицкой, Бурдьё рассматривал культурный капитал и его роль в восприятии произведений искусства. Французский ученый отвергал идею непосредственного и свободного восприятия материальных предметов. Он считал, что восприятие всегда "фильтруется" через заранее заданные коды, которые перерастают в культивируемую способность восприятия. Таким образом, по П. Бурдьё, восприятие - это "форма культурной дешифровки", которая распределена в обществе неравномерно. Наиболее важные статусные позиции и способность выполнять наиболее сложные задания принадлежат в обществе тем, кто овладел необходимыми кодами. Эти коды формируют культурное достояние любого общества, богатство, владеть которым могут только те, кто имеет для этого символические средства. Передача этих кодов осуществляется через семью и школу, а поскольку эти институты имеют неравный доступ к наиболее ценным культурным кодам, то они, по словам П. Бурдьё, передают «социально обусловленное неравенство в культурной компетентности» [12, с. 431].

Бурдьё считал, что произведение искусства, рассмотренное как символическое «богатство», а не как экономическое богатство, существует как таковое только для человека, который имеет возможность его «усвоить-присвоить», т.е. расшифровать. Исследователь акцентирует свое внимание на том, что символический капитал – это кредит, но только в самом широком значении слова, то есть своего рода аванс, задаток, ссуда, которые одна лишь вера всей группы может предоставить давшему ей материально-символические гарантии, легко понять, что демонстрация символического капитала (всегда весьма дорогостоящая в экономическом плане) составляет, вероятно, повсеместно, один из механизмов, благодаря которым капитал идет к капиталу [2, с. 234]. Таким образом, люди, принадлежащие к одной социальной группе, воплощают свой интерес к искусству, интересуясь различными видами и направлениями. Так, если человек посещает концерты классической музыки, он, как правило, интересуется и выставками такого же рода. Отсюда следует, что есть множество факторов влияющих на осмысление и освоение произведений искусства. В рамках теории культурного капитала Бурдьё выделял следующие дифференцирующие факторы: уровень образования и средства массовой коммуникации.

В советские времена о западной музыке у нас появлялись лишь отдельные публикации, как правило, с позиций идеологической критики. В угоду пропаганде советского образа жизни внимание исследователей музыки акцентировалось только на отрицательном влиянии западной музыки на молодежь. Да и сама западная аудитория представлялась как категория, полностью пронизанная классовыми противоречиями. В противовес этому советская музыка изображалась как образец для подражания. Что касается изучения самой аудитории, то исследователи советского периода практически использовали типологию, предложенную Адорно, тем более что считали его творчество достоянием европейского левого движения.

В 70-х годах исследователь творчества М. Вебера П. Гайденко рассмотрел основные постулаты теории рационализации Вебера и их преломление в веберовской социологии музыки [4, с.20]. С 80-х годов сложились школы социологии музыки в России, опиравшиеся на традиции музыки 20-х годов. А.Н. Сохор предложил типологию слушателей симфонических оркестров по признаку музыкального восприятия. Характеристики качества слушательского восприятия музыки определяют музыкально-квалификационную структуру публики. По этим признакам учёный выделял три основных типа: высокоразвитый («знаток», «эксперт»); среднеразвитый («дилетант»); низкоразвитый («профан») [9, с.15]. Важнейшей задачей социологии искусства музыковед А. Сохор считал дальнейшую разработку учения о публике, группах и типах слушателей [10, с.104].

Б.Ф. Смирнов предлагал свое деление структуры публики симфонических оркестров. Он в отличие от А.Н. Сохора предлагал семь типов слушателей, из них четыре характеристики он заимствует у Т. Адорно. Среди них: первый тип слушателя - «антимузыкальный человек», второй - «малокультурный дилетант», третий тип слушателя - «культурный дилетант», четвёртый - «хороший слушатель», пятый тип слушателя - «знающий слушатель». К шестому типу слушателя относится «слушатель-эксперт», к седьмому – «сектант-пуританин». Основу представленной разработки типологических уровней восприятия симфонического концерта публикой составляют личные наблюдения автора, соответствующие теоретические положения в психологии и социологии музыки, а также экспериментально-психологические и конкретно-социологические данные некоторых исследований [7, с. 86].

В постперестроечные времена в России проводятся серьезные исследования в области

современной авангардной и поставангардной музыки. Так Н. Шантырь поставил своей задачей исследование идейных позиций музыкального авангарда. Пройдя через трансформации, музыкальный авангард породился с традиционной выразительностью, и вместе они породили совершенно особый язык, служащий раскрытию какого-то нового для европейской музыки качества концептуально-философского осмысления бытия [11, с.160-162]. Московские ученые И. Сурина и Н. Селиверстова исследовали аудиторию концертов классической музыки в 1994 и 1995 гг. Их работы охватили следующие проблемы: характеристику аудитории концертов классической музыки и наиболее выраженных групп слушателей, наполняемость концертных залов, отношение к форме проведения концерта, отношение к телепередачам, посвященным классике [10, с.129]. Интересной и содержательной, на наш взгляд, является работа А. Козлова «Рок». Все, что происходило с популярной музыкой, рассматривается здесь в неразрывной связи с социальными процессами и молодежными движениями. Это первое серьезное издание такого типа, рассчитанное как на специалистов, так и на более широкий круг читателей. Не менее интересными с точки зрения социологии истории музыки является работа О. Гуниной, посвященная переходному периоду от Средневековья к Новому времени. Автор рассматривает этот этап, не только как «подготовительный» по отношению к последующей «устойчивой» культурной эпохе. Напротив, этот период свидетельствует об «эстетическом повороте» в русской музыкальной культуре, в которой на первый план выступает фигура человека как слушателя, и его внутреннему миру, прежде всего, адресуется теперь музыка.

В Украине социологические очертания функционирования музыкальной культуры находим в творчестве композиторов М. Соколянского, С. Людкевича, этнографа А. Квитки. С начала 60-х годов проводились социологические исследования музыкальной культуры различных этносов Украины, а в 80-90-х проводилось комплексное социологическое исследование музыкальной жизни, новой музыкальной реальности, статуса композитора и критика, системы социально-музыкальных отношений (А. Семашко). Специфику аудитории отечественного и мирового музыкального радиовещания изучали такие исследователи как В. Лизанчук, В. Миронченко, В. Олейник, О. Гоян. Они определили наличие восьми типов слушателей музыки: «специалист», «иррационалист», «знаток», «физиолог», «классик», «джазмен», «слушатель, который развлекается» и «конформист». В результате был сделан целый ряд интересных выводов. Например, о том, что каждый из музыкальных форматов может быть ориентирован только на определённый, характерный только для него, набор психотипов, что на уровне методологии может быть применен при изучении потенциального и целевого рынка аудитории [6, с. 3]. Исходя из вышеизложенного, необходимо заметить, что в украинской социологии музыки совсем немного работ, посвященных фундаментальным исследованиям.

Таким образом, можно сделать выводы:

1. Рационалистическая концепция М. Вебера, является первостепенной в рассмотрении направления социологии музыки, которая собственно способствовала выделению её из социологии искусства и дала толчок для социологических исследований в музыке. Главный тезис его работы состоит в том, что процесс рационализации (постепенное линейное развитие каких либо процессов и явлений) является тем «инструментом», который способствует проявлению социального в музыке.

2. Воззрения Т. Адорно на социологию музыки оказали глубокое воздействие на развитие основных направлений современной западноевропейской социологии музыки. Он был первым социологом, который разработал типологию слушателей музыки. Несмотря на свою противоречивость, его музыкально-социологическая концепция, на наш взгляд, верно, отразила типологию слушателей современной как классической, так и массовой музыки.

3. Важным вкладом в современную теорию и социологию культуры являются работы Пьера Бурдьё, в которых исследователь анализирует категорию вкуса и социальных различий, а также их формирование в обществе культурного капитала.

4. Так можно заметить, что основное развитие получило западное направление в социологии музыки, в то время как отечественное, в свою очередь начало развиваться на 20 лет позднее. Этим и объясняется, что последнее направление, можно сказать, является продолжением первого. Концепции Вебера Адорно и Бурдьё определяют сегодня основные тенденции развития социологии музыки как специальной социологической теории.

© *Томенчук Х. Б.***СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Адорно Т. Социология музыки /Теодор Адорно. - Москва – Санкт-Петербург, 1999. - 188с.
2. Бурдые П. Практический смысл /П. Бурдые; [Пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко.]. — Москва: «Институт экспериментальной социологии», СПб.: Алетейя, 2001. – 562 с.
3. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки.//М. Вебер «Избранное. Образ общества». - М: Юрист, 1994. - С. 469 - 550.
4. Гайденко П.П. Идея рациональности в социологии музыки Вебера.// Кризис Буржуазной культуры и музыка. - М: Музыка, 1976. - С. 7 - 48.
5. Горностаева М. В. Искусство как социологическое явление / М. В. Горностаева // Социология культуры: М., 2004. - С. 84 - 89.
6. Гоян О. Я. Психотипизация аудиторії комерційного радіо ефіру / О. Я. Гоян. - К., 1999. – 214 с.
7. Смирнов Б.Ф. К проблеме типологии слушателей симфонических концертов Б. Ф. Смирнов // Социологические исследования. - 2004. - №10. - С. 86 - 88.
8. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки /А. Н. Сохор. - Л. : Совет. композитор, 1980. - Вып. 1. – 296 с.
9. Сохор А. Н. Композитор и публика в социалистическом обществе / А. Н. Сохор // Музыка в социалистическом обществе: Сб.ст. А.А. Фаберштейн. Л.: Музыка, 1975. - Вып. 2. - С. 5 - 20.
10. Сурина И. А., Н. В. Селиверстова. Московская аудитория концертов классической музыки / И. А. Сурина, Н. В. Селиверстова // Социологические исследования. - 1996. - №11. - С. 129 - 131.
11. Шантырь Н. Симфонические заметки о современной авангардной и поставангардной музыке./ Н. Шантырь // Общественные науки и современность. - 1991. - N1.- С. 160 - 169.
12. Шапинская Е.Н., Кагарлицкая С.Я. / П. Бурдые: Художественный вкус и культурный капитал / Е.Н. Шапинская, С.Я. Кагарлицкая // Массовая культура и массовое искусство. "За" и "против". — М.: Изд-во "Гуманитарий" Академии гуманитарных исследований. - 2003, С. 431 — 453.
13. Сохор А. Н., Капустин Ю. В. / Социология музыки / А. Н. Сохор, Ю. В. Капустин [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/sociologia.html>

Томенчук Х. Б. фахівець I категорії Навчально-методичного центру політичних та євроінтеграційних досліджень, ДЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

УДК 94(477)

**ПАРЛАМЕНТСЬКА Й УРЯДОВА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ
ПОЛІТИЧНИХ ПАРТІЙ У ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ РЕСПУБЛІЦІ
(ЖОВТЕНЬ 1918 — ЧЕРВЕНЬ 1919 рр.)**

За період парламентської демократії ЗУНР-ЗОУНР в еволюції української партійної системи виразно простежуються два основні етапи Українські політичні партії стояли біля витоків вищого представницького органу ЗУНР та забезпечували його формування, намагалися будувати його діяльність за зразками європейського парламентаризму

Ключові слова: парламент, політичні партії, парламентська демократія, коаліція.

**ПАРЛАМЕНТСКАЯ И ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УКРАИНСКИХ
ПОЛИТИЧЕСКИХ ПАРТИЙ ЗАПАДНО-УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
(ОКТАБРЬ 1918 – ИЮНЬ 1919гг.)**

В период парламентской демократии ЗУНР-ЗОУНР в эволюции украинской партийной системы отчетливо прослеживаются два основных этапа. Украинские политические партии стояли у истоков высшего представительного органа ЗУНР и обеспечивали его формирование, пытались строить его деятельность по образцам европейского парламентаризма.

Ключевые слова: парламент, политические партии, парламентская демократия, коалиция.