

Воробьев Игорь Станиславович

**"ТЕОРИЯ" ЯЗЫКОЗНАНИЯ И. В. СТАЛИНА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ НАЧАЛА 1950-Х ГОДОВ**

В статье освещается малоисследованная проблема, связанная с интерпретацией советскими музыковедами сталинской "теории" языкознания. После появления в газете "Правда" 20 июня 1950 года работы И. В. Сталина "Марксизм и вопросы языкознания" комментарии "высочайшего" документа заняли важное место в музыковедческой практике. Теперь обоснование канонов соцреализма проводилось с точки зрения исторической эволюции музыкального языка, а также нахождения подобия этой эволюции в языке других искусств. Работа Сталина позволила "научно" аргументировать историческую обусловленность соцреализма и концепт об "антиреволюционном" характере развития языка искусства. Так была окончательно подведена теоретическая база под каноны народности, академизма, идейности, якобы присущие стилю советской музыки.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2013/1-2/14.html](http://www.gramota.net/materials/3/2013/1-2/14.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 1 (27): в 2-х ч. Ч. II. С. 58-63. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2013/1-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2013/1-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

15. Татаров Б. Чешская (Киевская) дружина (август 1914 – 1915 г.). М.: Фонд «Русские витязи», 2009. 96 с.
16. Томпсон П. Голос прошлого. Устная история / пер. с англ. М.: Весь мир, 2003. 368 с.
17. Československá legie v Rusku, 1914-1920. Katalog k výstavě. Praha: Tiskárna Ministerstva vnitra, 2008. 136 s.
18. Kautman F. Masaryk, Šalda, Patočka. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. 94 s.
19. Kudela J. Československý revoluční sjezd v Rusku. Brno: Moravský legionář, 1927. 48 s.
20. Sak R. Anabáze. Drama československých legionářů v Rusku (1914-1920). Praha: H&h, 1996. 174 s.

#### ON QUESTION OF REASONS OF CZECHOSLOVAK LEGION FORMATION IN RUSSIA (1914-1918) IN NATIVE AND CZECHOSLOVAK HISTORIOGRAPHY

Al'bert Nailevich Valiakhmetov, Ph. D. in History  
Department of Russian History and Teaching Technique  
Kazan' (Volga Region) Federal University  
albert80@mail.ru

The author considers the influence of politics and ideology on historiography, and studies this problem by the example of the history of the Czechoslovak army creation in Russia in 1914-1918 and the subsequent interpretation of this fact in the Russian and Czechoslovak (Czech) historiography. The Czechoslovak historiography considered the voluntary Czechoslovak army as a revolutionary one, whose main goal was to fight for the creation of the Czechoslovak state. The Soviet historiography saw only the "former prisoners of war" in the Czechoslovak legionaries, whose actions were led by "bourgeois nationalists". Currently, there is the convergence of the national and Czech historiography approaches.

*Key words and phrases:* World War I; prisoners of war; Czech squad; Czechoslovak legion; Russophilia; imperial thinking; ideology; T. G. Masarik; I. Dyurikh; A. Kh. Klevanskii; historiography.

УДК 7.01

#### Искусствоведение

*В статье освещается малоисследованная проблема, связанная с интерпретацией советскими музыковедами сталинской «теории» языкознания. После появления в газете «Правда» 20 июня 1950 года работы И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» комментарии «высочайшего» документа заняли важное место в музыковедческой практике. Теперь обоснование канонов соцреализма проводилось с точки зрения исторической эволюции музыкального языка, а также нахождения подобия этой эволюции в языке других искусств. Работа Сталина позволила «научно» аргументировать историческую обусловленность соцреализма и концепт об «антиреволюционном» характере развития языка искусства. Так была окончательно подведена теоретическая база под каноны народности, академизма, идейности, якобы присущие стилю советской музыки.*

*Ключевые слова и фразы:* Сталин; Жданов; соцреализм; языкознание; музыкальный язык; программность; содержание; народность.

**Игорь Станиславович Воробьев**, к. иск., доцент

*Кафедра теории музыки*

*Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*

*izspbgorv@mail.ru*

#### «ТЕОРИЯ» ЯЗЫКОЗНАНИЯ И. В. СТАЛИНА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ НАЧАЛА 1950-Х ГОДОВ<sup>©</sup>

Накануне «культурной революции» 1948 года, ознаменованной выходом Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», на январском Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) выступил А. А. Жданов. Подлинным предметом его «филиппик», равно как и будущего Постановления, оказалась, конечно, не опера Мурадели, а в широком понимании *смысл искусства*. Развитие советской культуры за предшествующее десятилетие выявило явные противоречия между канонами тоталитарной эстетики и собственно *художественной* парадигмой (назовем ее так), поддерживавшей «нормальную коммуникацию» искусства и общества. Период 1939-1947 гг., как это показано Е. Власовой [5], значительно ослабил позиции соцреализма в пользу немифологизированного, глубоко индивидуального подхода к творчеству, чем немало обеспокоил не только власть, а и ту часть «культурного фронта» СССР, которая придерживалась «идейных» или конформистских позиций («демократическое направление»: старые и новые его представители). Так что полная реставрация ортодоксального соцреализма теперь стала задачей первостепенной политической важности. Ведь тоталитаризм, да еще в свете послевоенного брожения умов, не мог бы существовать вне контроля над ними.

В своих речах А. А. Жданов не только озвучивает уже известные постулаты музыкального соцреализма (идейность содержания, народность, доступность, мелодическое богатство и т.п.), а и приходит к симптоматичному выводу, предвосхитившему герметизм музыкальной эстетики позднего сталинизма. «В области музыки, - провозглашает Жданов, - сколько-нибудь *заметного прогресса нет*» (*курсив мой*) [6, с. 14]. Смысл ждановского тезиса следует понимать вовсе не в негативном ключе, мол, советская музыка не развивается. Жданов фактически выдвинул тот постулат тоталитарной эстетики, который затем будет развит Сталиным: язык (в том числе, и язык любого искусства) лишь опосредованно связан с развитием общественных отношений. То есть, достигнув своей вершины как средство общественной коммуникации, он не претерпевает затем значительных изменений в отличие от структуры общества, политических и экономических институтов. Эта характерная точка зрения отражала утопические свойства тоталитарной мифологии, согласно которой вершина прогресса в смысле социального устройства достигнута в настоящем. Более того, эта вершина была увенчана Победой над Врагом. Соответственно, в сфере искусства и его языка пиковая точка прогресса уже обозначилась в связи с появлением метода социалистического реализма.

Сталинская музыкальная эстетика вернулась к догмату о «стабильном», антиреволюционном, соответственно, надындивидуальном характере музыкального языка в 1951 г. Этому повороту в музыкознании предшествовала дискуссия о так называемой программности как репрезентанте стиля советской музыки (поскольку программность в понимании теоретиков соцреализма являлась отражением идейного содержания музыки и тем самым - индикатором стилевой стабильности). Проблема программности рассматривалась традиционно с двух позиций: как литературная программа, то есть, с объявленным содержанием, и как собственно музыкальная обобщенная программа, связанная непосредственно с музыкальным содержанием. Так, например, П. Апостолов безапелляционно заявлял: «Программность – это, прежде всего, музыка с конкретно-объявленным содержанием» [1, с. 38]. Однако столь прямолинейная точка зрения сути вопроса не проясняла. Поскольку время требовало найти ключ к пониманию программности в более *широком смысле*, чтобы можно было писать *идейную соцреалистическую* музыку в любых жанрах вне зависимости от объявленного содержания.

Не случайно с критикой Апостолова выступили В. Городинский и Ю. Кремлев. В. Городинский замечал: «реалистически выразительной, в полном мере программной может быть лишь такая музыка, которая способна... идею, мысль донести до слушателя эстетическими средствами с а м о й м у з ы к и, без всякого словесного “подстрочника”» [7, с. 37]. Кремлев продолжал эту мысль: «Требование программности, строго говоря, относится ко всякой музыке» [13, с. 46]. В версии этих авторов – *всякая музыка должна быть программной*. Программность же они разумеют в контексте категории соцреалистической идейности. С точки зрения схоластики соцреализма – мысль верная, однако не выдерживающая критики с точки зрения сущности самой музыки, прежде всего, авербальности ее языка. Однако это противоречие не учитывалось. Ведь поиск универсума велся в плоскости обнаружения *прямой* связи музыкального и вербального языка. Язык музыки можно и должно перевести в вербальные категории! Тогда и программность станет основой советского музыкального искусства, а музыку можно будет читать, как книгу. Об этом мечтал, в частности, И. Рьжкин, который подчеркивал: «С материалистической точки зрения содержание музыкального произведения познаваемо» [18, с. 36].

Эта проблема оказалась отчасти разрешенной именно в 1951 году благодаря *не самим научным дискуссиям*, а вмешательству в научную жизнь *сталинских постулатов о языкознании*, которые тут же были применены к самым сложным вопросам эстетики (в том числе, и музыкальной). Как это случалось и прежде в жизни советской культуры, «слово свыше» становилось последней инстанцией, разрешающей корпоративные конфликты, и единственной матрицей, позволяющей преодолеть любые теоретические затруднения. Этот результат, кстати сказать, явился прекрасным примером того, как наука в сталинское время реконструировала *средневековую методологию*, по большей части занимаясь описанием и комментированием священных текстов (может быть, только с той разницей, что «священные» тексты в эпоху тоталитаризма создавались «здесь и сейчас»). В результате едва ли не все работы, касающиеся вопросов программности, например, в выпусках журнала «Советская музыка» (СМ) за 1951 год, так или иначе, отражали сталинское учение.

При всем различии оттенков дискуссии, общим пафосом статей В. Ванслова и И. Рьжкина, Д. Шостаковича и М. Ковалю в 1951 году является утверждение программности как *отличительной черты стиля советской музыки*. «Проблема программности приобретает такое значение на нынешнем этапе развития советской музыки потому, что дает громадные возможности для воплощения конкретного идейного содержания», - пишет В. Ванслов [4, с. 34]. То есть, как считает Ванслов, программность позволяет *вербализовать* содержание музыки: «*содержание (имеется в виду идейное содержание – И. В.) любого музыкального произведения может быть... раскрыто словами*» (*курсив мой*) [Там же, с. 32].

Шостакович, включаясь в дискуссию, нейтрализует прямолинейность позиции Ванслова, но все-таки определяет программность в духе времени: «Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее, как *идейную основу*» (*курсив мой*) [21, с. 77].

Для И. Рьжкина программность и содержание фактически тождественны, более того, программность музыки – залог ее реалистичности: «Симфонии, сюиты, сонаты и т.п. в советской р е а л и с т и ч е с к о й музыке не принадлежат к программному жанру (программность “в тесном смысле”),... в то же время должны быть отнесены к программности “в широком смысле”» [17, с. 80]. М. Коваль в статье «О прогрессивной роли программной музыки» завершает эту мнимую полемику. Что же означает программность в понимании Ковалю? Опираясь, как и Рьжкин, на известную точку зрения П. И. Чайковского о программности «в тесном и широком смысле», он пишет: программность – не содержательность, а «музыкальная образность, исходящая из конкретного замысла, сюжетного или приближающегося к сюжету» [11, с. 18]. Из всех видов

программности *советской музыке ближе оказывается конкретная программность*, ведь благодаря ей можно отразить центральные мифологемы эстетики, сформулированные в Уставе Союза советских композиторов: «Главное внимание советского композитора должно быть обращено на побеждающие, прогрессивные начала нашей действительности, на героическое, светлое и прекрасное, что отличает духовный мир советского человека и должно быть воплощено в музыкальных образах, полных красоты и жизнеутверждающей силы» [Цит. по: Там же, с. 9].

Все приведенные суждения свидетельствуют о попытке разработать на основе «программности» положение о неких языковых и драматургических постоянствах, которые служили бы формированию однозначного переводимого на вербальный язык идейного содержания музыки. Эта попытка, собственно говоря, и коррелировала со сталинским учением.

В свете вышесказанного имеет смысл остановиться на его исходных постулатах, дабы обнаружить точки соприкосновения идей Сталина не только с проблематикой программности.

Работа Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», опубликованная в газете «Правда» 20 июня 1950 года, была немедленно принята «на вооружение» научным сообществом. Это был характерный симптом. Теперь стратегической задачей музыкального языка явилось обоснование канонов соцреализма с точки зрения исторической эволюции музыкального языка, а также нахождение подобия этой эволюции в языке других искусств. Решение этой задачи означало появление «научной» аргументации исторической обусловленности соцреализма и одновременно доказывало универсальность марксистско-ленинско-сталинского учения.

Уже по итогам открытого заседания Ученого совета МГК в ноябре 1950 года прозвучал основополагающий вывод: «Гениальный труд И. В. Сталина “Марксизм и вопросы языкознания” по-новому направил научно-исследовательскую работу Московской консерватории» [8, с. 103]. Какое же направление задали в музыке не слишком оригинальные, но характерные для последней стадии развития тоталитарной мифологии и культуры постулаты Сталина?

*Первый* из них констатировал, что важнейшей функцией языка является общение. Следовательно, рассуждал Сталин, язык должен быть «общим для членов общества и единым для общества» [Цит. по: 12, с. 44] как средство универсальной коммуникации. Из этого постулата в проекции на музыкальный язык следовал вывод: музыкальная «речь всегда должна сохранять органическую близость к общему для всего народа языку, к тому языку, на котором говорит народ» [3, с. 55].

*Второй постулат* был связан с критикой Сталиным концепции Н. Марра «о роли так называемой ручной, жестовой речи» [2, с. 61]. Сталин же указывал на первичность в процессе человеческой социализации вербального, а не жестового языка: «Звуковой язык или язык слов был всегда единственным языком человеческого общества, способным служить полноценным средством общения людей» [Цит. по: Там же]. При кажущемся дублировании предыдущего постулата, данный мог быть особым образом истолкован в общеэстетическом смысле. Например, его суть позволила Г. Апресяну критиковать Р. Грубера, полагавшего, что художественное творчество возникло до появления словесного языка. Сталинская же мысль служила Апресяну доказательством первичности словесного языка по отношению к музыкальному [Там же]. *То есть, позволяла интонационные виды искусства ставить в обязательную зависимость от их вербальной интерпретации.*

*Третий постулат* модернизировал марксистско-ленинское понимание первичности экономической системы (базиса) по отношению к т.н. идеологической надстройке, частью которой являются культура и искусство. Согласно марксизму-ленинизму надстройка соответствует базису и исчезает вместе с ним. Однако в историческом процессе сменяющихся экономических базисов и идеологических надстроек язык, по Сталину, остается своеобразной *константой*, имеющей лишь косвенное отношение к надстройке, а структура его не определяется характером экономических отношений. Таким образом, одной устойчивой языковой форме может соответствовать различное идейное содержание. Сталин аргументирует константную роль языка следующим образом: со времен Пушкина сменились два базиса, «однако, если взять, например, русский язык, то он за этот большой промежуток времени не претерпел какой-либо ломки, и современный русский язык по своей структуре мало чем отличается от языка Пушкина» [Цит. по: 14, с. 40]. Как пишет Т. Ливанова, «Товарищ Сталин учит, что “культура по своему содержанию меняется с каждым новым периодом развития общества”» [Там же, с. 38]. Однако «не все из науки, культуры и искусства прошлого исчезает вместе с ликвидацией соответствующей надстройки» [Там же, с. 39]. Что же не исчезает? Здесь комментаторы Сталина намечают два подхода к проблеме.

*Первый* предполагает частичное отождествление свойств вербального и музыкального языков. Так, по аналогии с вербальным в музыкальном языке ведется поиск стабильных элементов, не претерпевающих изменений во времени. Очевидно, что данная спекуляция в контексте сталинского учения позволяла выйти на поле *искомых* обобщений, связанных с *непреложностью канонов традиционализма, академизма и народности*. Так, Т. Ливанова пишет: «Вероятно, ни в одном искусстве нет такого полного свода художественно-грамматических формул, как в музыке с ее великим значением традиций и устойчивых форм языка» [Там же, с. 40]. То есть, музыка только тогда способна оставаться средством общения, когда удовлетворяет этим требованиям. К устойчивым формам Ливанова, кстати сказать, относит классический мелодизм, ладовую централизацию, наличие каденционных и модуляционных формул, полифонические приемы развития и т.п. Тезис о языковой стабильности с еще большей категоричностью подчеркивает Б. Штейнпресс: «Эти нормы непреложны, так как они присущи всякой *нормальной* музыке, достигшей определенной ступени развития; отказ от них означает ревизию самих основ музыки» (*курсив мой*) [22, с. 53]. Нетрудно уловить в последнем высказывании оттенки гитлеровско-геббельсовской концепции «дегенеративного» искусства. Иначе говоря,

эпохи с присущим им содержанием сменяют одна другую, а язык искусства остается стабильным. Если же свойства языка радикально изменяются, это приводит к появлению «жаргонного», то есть, сошедшего (по Сталину) со ступени «единого для общества» языка и, следовательно, непонятного и вредного.

*Второе* решение проблемы находилось за пределами отождествления свойств вербального и музыкального языков. Например, Ю. Кремлев дистанцируется не только от этой идеи, а и вообще от понятия «музыкальный язык». Он приходит к умозаключению, что нельзя искусство рассматривать в качестве идеологической надстройки. Однако в этом пункте Кремлев пытается использовать, с одной стороны, ленинскую теорию «двух культур», с другой - противоречия самой сталинской концепции, допускающей некий особый статус искусства по отношению к надстройке. Ведь Сталин полагал, что в качестве «непреходящего в искусстве» и в языке могут выступать «общности психического склада», которые являются следствием национальных и классовых, но обязательно *прогрессивных* (согласно теории «двух культур») традиций. Кремлев пишет: «Не будучи языком, музыка, подобно всякому искусству, безусловно, пронизана до самой глубины чертами этой общности. Все *национальное* в музыке в данном смысле шире классового, долговечнее его» (*курсив мой*) [12, с. 47]. Однако здесь же ученый одергивает себя, возвращаясь к мысли и об «*исторической преемственности идеологии*» (*курсив мой*). Таким образом, Кремлев, предлагая иной, нежели Ливанова и Штейнпресс, алгоритм комментария, приходит фактически к тому же обнаружению константных свойств, связанных с канонами народности, традиционализма, а заодно и с идеологической и мифологической функциональностью искусства.

Наконец, *четвертый сталинский постулат*, который опирался на третий, трактовал процесс развития языка как не предполагающий революционных изменений (в отличие от экономики и культуры). То есть, вне зависимости от социально-политических и идеологических модуляций язык всегда апеллировал к устойчивым, традиционным канонам коммуникации. Эта точка зрения позволяла теоретикам музыкального соцреализма определять статус советской музыки как *прогрессивной* (в отличие от западной, которая якобы в результате языковой революции порвала с классической традицией) и одновременно находить очередных врагов на музыковедческом фронте (например, С. Хентова в заметке «Нужна дискуссия о книге “Интонация”» [20] сигнализирует, что содержание книги Б. Асафьева, включающей учение о «кризисах интонаций», вступает в явное противоречие со сталинской теорией).

Четвертому постулату музыковеды будут посвящать свои комментарии и в дальнейшем, поскольку идея Сталина о негативном значении языковых революций была как нельзя более актуальной в свете «научного» обоснования концепции стиля в последний период тоталитарного искусства в СССР. Среди статей, относящихся к этой проблеме, интерес представляет статья И. Елисеева «Еще о музыкальном языке», опубликованная в № 1 журнала «Советская музыка» за 1952 год. Понимая музыкальный язык как «форму музыкального выражения», Елисеев вновь подчеркивает эволюционный характер его развития. При том, что содержание, идейная сущность искусства меняются вместе со сменой базисов, язык не претерпевает значительных изменений, - повторяет Сталина автор. «История говорит о том, - рассуждает он, - что процесс смены одних форм музыкального выражения другими разворачивается медленно, постепенно, эволюционно, не являясь прямым отражением социальных революций...» [9, с. 39]. Но каковы же главные выводы? Применяя классификацию, данную вождем для определения различий между собственно надстройкой и языком, Елисеев использует три сталинских классификационных признака из четырех, позволяющих подчеркнуть универсальность постулата об *эволюционности* в отношении музыки (отбрасывается как неприменимый для музыки тот признак словесного языка, который Сталин связывает с производственной деятельностью человека):

а) язык независим от изменений и ликвидаций надстроек, говорит Сталин, поскольку он порожден «не тем или иным базисом... а всем ходом истории общества и истории базисов в течение веков» [Цит. по: Там же, с. 40]. Таким образом, продолжает Елисеев, и музыкальный язык предполагает неизменность собственной структуры в течение продолжительного времени;

б) язык «создан для удовлетворения нужд не одного какого-либо класса, а всего общества», - учит Сталин [Там же]. Это, по Елисееву, указывает на значение общедоступного музыкального языка как универсального средства коммуникации внутри всего общества;

в) язык исторически преемственен, считает Сталин, он «является продуктом не отдельной эпохи, а «целого ряда эпох, на протяжении которых он оформляется...» [Там же]. То есть, музыкальный язык также исторически детерминирован, он – продукт истории. Цепочка рассуждений Елисеева, как видно, должна была подвести читателя к окончательному выводу. Если язык - продукт истории, то индивидуальное вмешательство в его «словарь» неприемлемо.

«Теория» языкознания Сталина, как это видно из ее комментариев, могла быть легко применена к любому аспекту музыкальной эстетики. Не случайно именно на основе сталинской схоластики в 1951-1952 годах был полностью «кодифицирован» *канон народности*. В частности, отдельной темой в это время проходит обсуждение атрибутов *языка* подлинно народного искусства. Здесь упор делается на концепции общенародного (исходя из теоретической установки Сталина) музыкального языка. Однако с учетом сталинского понимания централизованной роли русского народа (а также принимаемая во внимание атмосфера истерии «борьбы с космополитизмом») главное место в решении вопроса об общенародном языке занимает проблема *русского музыкального языка* и русского национального стиля. В статьях Н. Брюсовой («Путь к народности музыкального языка» [3]), Л. Мазеля («Об общенародном русском музыкальном языке» [15]) и Л. Книппера («Против космополитизма, за русский национальный стиль» [10]) эта проблема рассматривается под углом зрения претворения в современном композиторском творчестве особенностей народного мелоса в русле

традиций русской классической школы. По существу, под образцом «общенародного» русского музыкального языка в этом случае понимается малоиндивидуализированный музыкальный язык, включающий в себя характерные свойства стиля кучкистов и школы Римского-Корсакова. При этом использование аутентичных фольклорных форм не приветствуется. Так как живые свойства фольклора ассоциируются у adeptов соцреалистической народности с языковыми «жаргонами». Немаловажным компонентом рецептуры «народного» языка являлось также требование нормативности. Как писал цитированный выше Б. Штейнпресс: «Лады с мажорной и минорной тоникой лежат в основе гармонии советской музыки и музыки других стран, не порывающей связей с народными истоками» [22, с. 53].

В 1952 году тема народности сквозь призму музыкального языка оказывается уже почти исчерпанной. Черту под ней подводит, в частности, А. Хачатурян. Перефразируя знаменитые афоризмы Глинки и Белинского, композитор эти афоризмы инкрустирует смыслами сталинского времени. «Музыкальный язык творит народ», – пишет он, таким образом, оставляя за пределами всяческих дискуссий проблемы индивидуального языка [19, с. 39]. И, действительно, исходя из логики музыковедов, ретранслировавших учение Сталина о языке, в соцреалистическом искусстве в полном смысле *индивидуального языка* быть не могло. Поскольку язык – един для общества. А индивидуализированный язык – не что иное, как «жаргон». Для обоснования народности музыки как формы языковой общности Хачатурян также использует сравнительно тривиальную логическую конструкцию о связи народности и классичности. Однако эта конструкция в освещении Хачатуряна получает характерный оттенок: общенародной (в рамках той или иной национальной традиции в рамках СССР) может быть только та музыка, которая находится под непосредственным влиянием русской классической школы. «Глубоко прогрессивным является воздействие русской классической школы на развитие всех композиторов наших братских национальных республик и композиторов стран народной демократии» [Там же, с. 43].

В конце 1952 года раскрытие темы народности достигает своей кульминационной вершины. Как высший аргумент в журнале «Советская музыка» на нескольких страницах № 12 были опубликованы изречения классиков русской культуры о народности, ясности и мелодизме музыкального языка. Их компиляция была представлена в логически непогрешимом виде и не оставляла никаких сомнений в истинности канона. В. Белинский: «Создать язык невозможно, ибо его творит народ» [16, с. 13]. С. Рахманинов: «Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, – главная жизненная цель композитора» [Там же, с. 21]. М. Горький: «Искусство прежде всего должно быть ясно и просто» [Там же, с. 22]. Сама история словно ставила точку в дальнейшем описании как канона народности, так и общенародного музыкального языка.

Подведем итоги. Влияние работы И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» на музыкальную науку начала 1950-х гг. следует рассматривать в двух взаимообусловленных аспектах. С одной стороны, реакция музыковедов на постулаты «вождя народов» представляла собой зеркальное отражение методологии науки и искусства эпохи «большого стиля», направленной исключительно на обоснование и утверждение канонов соцреализма и тоталитарной мифологии. Это обстоятельство является одним из весомых аргументом в пользу отнесения советского тоталитарного искусства (особенно в поздний период его развития) к типу канонического, «квазирелигиозного» искусства. С другой стороны, механическое использование музыковедами сталинских «заповедей» в сфере музыкального языка вело к научно несостоятельным выводам. А сама попытка применить очередной идеолого-мифологический трафарет для разрешения сложнейших проблем науки и искусства – к углублению кризиса не только в сфере музыкальной эстетики, а и культуры в целом.

#### Список литературы

1. Апостолов П. Некоторые теоретические вопросы программности // Советская музыка. 1950. № 1. С. 31-39.
2. Апресян Г. Звуковой язык и музыка // Советская музыка. 1951. № 6. С. 60-64.
3. Брюсова Н. Путь к народности музыкального языка // Советская музыка. 1951. № 2. С. 34-36.
4. Ванслов В. О программности в советской музыке // Советская музыка. 1951. № 1. С. 29-34.
5. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
6. Выступление тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) // Советская музыка. 1948. № 1. С. 14-26.
7. Городинский В. Эстетические основания реалистической программности // Советская музыка. 1950. № 8. С. 35-40.
8. Добрынина Е. В Московской консерватории // Советская музыка. 1951. № 1.
9. Елисеев И. Еще о музыкальном языке // Советская музыка. 1952. № 1. С. 38-40.
10. Книппер Л. Против космополитизма, за русский национальный стиль // Советская музыка. 1951. № 2. С. 39-41.
11. Коваль М. О прогрессивной роли программной музыки // Советская музыка. 1951. № 7. С. 9-19.
12. Кремлев Ю. О некоторых вопросах советского языкознания // Советская музыка. 1951. № 7. С. 44-48.
13. Кремлев Ю. О программности в музыке // Советская музыка. 1950. № 8. С. 41-47.
14. Ливанова Т. О преемственности в развитии музыкального искусства // Советская музыка. 1951. № 10. С. 38-42.
15. Мазель Л. Об общенародном русском музыкальном языке // Советская музыка. 1951. № 2. С. 37-38.
16. Русские классики о народности // Советская музыка. 1952. № 12. С. 13-23.
17. Рыжкин И. Об историческом развитии программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 78-80.
18. Рыжкин И. Принцип программности и «абсолютная» музыка // Советская музыка. 1950. № 12. С. 31-38.
19. Хачатурян А. Как я понимаю народность в музыке // Советская музыка. 1952. № 5. С. 39-43.
20. Хентова С. Нужна дискуссия о книге «Интонация» (к изучению наследия академика Б. В. Асафьева) // Советская музыка. 1951. № 11. С. 57-58.
21. Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 76-78.
22. Штейнпресс Б. О некоторых общих нормах музыкального языка // Советская музыка. 1951. № 11. С. 53-57.

**“THEORY” OF LINGUISTICS BY I. V. STALIN AND ITS REFLECTION  
IN MUSIC SCIENCE OF THE BEGINNING OF THE 1950S**

**Igor' Stanislavovich Vorob'ev**, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
*Department of Music Theory*  
*St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimskii-Korsakov*  
*izspbigorv@mail.ru*

The author covers a little-studied problem related to the interpretation of Stalin's "theory" of linguistics by soviet musicologists. After Stalin's publication "Marxism and Problems of Linguistics" in the newspaper "Pravda" on June 20, 1950, comments on the "supreme" document occupied an important place in musicology practice. From that time the substantiation of socialist realism canons was conducted in terms of the historical evolution of musical language, as well as finding the similarity of this evolution in the language of other arts. Stalin's work allowed giving "scientific" arguments for the historical conditionality of social realism and the concept about the "anti-revolutionary" nature of art language development. Thus theoretical foundation was finally provided for the canons of national spirit, academism, and ideological content, supposedly inherent in the style of soviet music.

*Key words and phrases:* Stalin; Zhdanov; social realism; linguistics; musical language; programme nature; content; national character.

УДК 168.522

**Культурология**

*Статья раскрывает статус чтения в современной культуре среди таких досуговых культурных практик, как просмотр телепередач, компьютерные игры и развлечения, путешествия. В результате исследования все досуговые практики делятся по отношению к чтению на конкурирующие, сопутствующие и поддерживающие/поддерживаемые, среди которых чтение оказывается доминирующей и престижной культурной практикой.*

*Ключевые слова и фразы:* чтение; культурная практика чтения; просмотр телепередач; компьютерные игры и развлечения; путешествия; тревелог; досуговое чтение; досуговые культурные практики.

**Маргарита Юрьевна Гудова**, к. филос. н., доцент  
*Кафедра этики, эстетики, теории и истории культуры*  
*Уральский федеральный университет*  
*MargGoodova@gmail.com*

**ЧТЕНИЕ НА ФОНЕ РАЗНООБРАЗИЯ ДОСУГОВЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК<sup>©</sup>**

*Статья подготовлена в рамках проекта реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (ГК № П433 от 12.05.2010 г.).*

Для того чтобы полнее описать практику чтения и выделить ее специфические черты, сформировавшиеся на данном этапе культурной истории, необходимо рассмотреть практику досугового чтения не только саму по себе, но и в соотношении с рядоположенными досуговыми практиками, существующими в современной культуре. Очень часто те культурные практики, которые для анализируемой практики выступают в качестве фоновых, оказываются определяющими для анализа особенностей протекания и особенностей организации предмета анализа. Едва зародившись, чтение в истории культуры взаимодействовало с определенным кругом досугово-элитарных практик, сложившихся в древних обществах, – практики художественной деятельности: сочинения поэм и гимнов, ваение скульптур, переживание театральной трагедии или комедии, спортивные состязания и зрелища и т.д.

В современной культуре чтение вынуждено взаимодействовать различными способами с гораздо более широким кругом досуговых практик. Один из наиболее авторитетных социологических научных институтов «Левада-Центр», исследуя общественное мнение россиян в 2011 году по поводу досуга, выделял следующие структурные элементы досуговой деятельности: поход в кино, слушание музыки, чтение, просмотр телевизионных программ, просмотр фильмов и сериалов по телевизору, пользование Интернетом, общение, отдых, отдых за границей. Между тем, наиболее популярны среди россиян такие досуговые практики, как «хождение в гости» - 42%, «занятия огородом, садом в свое удовольствие» - 37%, «отдых на природе» - 32%. Абсолютное большинство предпочитает проводить свое свободное время в кругу семьи – 53%. Длительные и регулярные отношения поддерживаются с друзьями детства – 48%, нынешними соседями – 45% и с людьми, с которыми когда-то работали, – 38% [3, с. 271]. Чтение среди досуговых практик россиян, по данным «Левада-Центра», не является ни престижным, ни приоритетным.