САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Прудяк Валентин**

**Выпускная квалификационная работа**

**Методологические основы социологического исследования музыкального поля**

Уровень образования:

Направление **39.04.01 «Социология»**

Основная образовательная программа магистратуры

**BM.5589.2021 «Социология»**

Научный руководитель:

Доцент, кандидат философских наук

Пашков Михаил Владимирович

Рецензент:

докт. соц. наук, проф. кафедры государственного муниципального управления Ленинградского государственного университета им. А.С.Пушкина

Быстрянцев Сергей Борисович

Санкт-Петербург

2023

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc135247728)

[Глава 1. Критика методологических подходов к изучению музыкального поля 9](#_Toc135247729)

[1.1 Социальная и культурная динамика П. Сорокина 9](#_Toc135247730)

[1.2 Критическая социология музыки Т. Адорно 13](#_Toc135247731)

[1.3 Культурсоциологическая программа Джеффри Александера 24](#_Toc135247732)

[1.4 Миры искусства Говарда Беккера 33](#_Toc135247733)

[1.5 Альфред Шюц: Музыка как социальное отношение 44](#_Toc135247734)

[1.6 Музыкальная практика и повседневность в работах Тии ДеНоры 50](#_Toc135247735)

[1.7 Методология Пьера Бурдье в контексте изучения поля музыки 55](#_Toc135247736)

[Глава 2. Эмпирическое исследование диспозиций музыкантов-любителей 67](#_Toc135247737)

[2.1 Программа эмпирического исследования музыкантов-любителей 67](#_Toc135247738)

[2.2 Практики музицирования музыкантов-любителей 73](#_Toc135247739)

[2.3 Дополнительные музыкальные диспозиции: слушание, отношение к конвенциям. 81](#_Toc135247740)

[2.4 Влияние практик музыкантов-любителей на другие стороны жизни. 85](#_Toc135247741)

[Заключение 91](#_Toc135247742)

[Список литературы 96](#_Toc135247743)

[Приложение 1. Гайд интервью 102](#_Toc135247744)

# Введение

Музыка является довольно нестандартным объектом социологического изучения. Ей посвящено не так много классических работ как религии или неравенству. Тем не менее, связанные с музыкой практики занимают значительную часть человеческой жизни. Исполнение и слушание музыки являются частью как повседневных практик, так и ритуализированных действий. В общественном дискурсе музыка также обозначается как значимое культурное явление, но интерпретации ее социального бытования множатся, а консенсус все больше отдаляется. С древнейших времен люди исполняли и слушали музыку, и то, что она оказывает на человека определенный эффект не поддается сомнению[[1]](#footnote-1). Источник этого эффекта и конкретные механизмы, посредством которых музыка оказывает влияние на человека и общество остаются туманными.

Социологическое исследование музыки также сталкивается со специфическими проблемами. Непонятийный характер музыкальных значений затрудняет использование классических ориентированных на смысл исследовательских стратегий. Изобретение новых технических средств, позволяющих искать и слушать музыку гораздо легче чем когда-либо, приводит к все большему устареванию классических работ по этой теме. Ключевым моментом выступает набор неопределенностей и проблем методологического характера, затрудняющих социологическое исследование музыки. В этих условиях крайне необходима разработка исследовательских стратегий, которые могли бы стать основой проведения эмпирических исследований музыки. В данной работе мы дадим оценку разным подходам в социологии музыки, чтобы затем сформулировать методологические принципы, которыми необходимо руководствоваться в социологических исследованиях музыкального поля.

Музыка неоднократно становилась объектом исследования социологов. Питирим Сорокин исследовал динамический характер социокультурных систем, важной частью которых являлась и музыка[[2]](#footnote-2). Теодор Адорно рассматривал коммодификацию музыки и ее влияние на общественное сознание[[3]](#footnote-3). Альфред Шюц концептуализировал слушание и исполнение музыки как социальное отношение, процесс коммуникации[[4]](#footnote-4). Говард Беккер в своем исследовании джазовых музыкантов показал, что музыкальные практики могут рассматриваться как девиантное поведение[[5]](#footnote-5). Тия ДеНора изучала музыку как медиум социального конструирования, позволяющий агентам изменять социальный мир[[6]](#footnote-6). Антуан Хеннион рассматривает музыку как медиацию – особую форму социальной репрезентации[[7]](#footnote-7). Существуют и отечественные исследователи, работающие с музыкальной проблематикой в поле социологии[[8]](#footnote-8)[[9]](#footnote-9)[[10]](#footnote-10). Все эти исследователи видят музыку по-разному, высвечивая те или иные стороны ее социального бытования.

Есть и более общие социологические подходы, которые можно использовать при исследовании любых явлений, связанных с культурой. Методология «миров искусства» Говарда Беккера концентрируется на кооперации, лежащей в основе производства и потребления произведений искусства, а также на конвенциях, регулирующих существование этих «миров»[[11]](#footnote-11). Джеффри Александер разработал собственную исследовательскую стратегию – «сильную программу культурсоциологии», постулирующую автономию культурного универсума, и исследование культуры как текста[[12]](#footnote-12). Универсальная социологическая теория Пьера Бурдье, рассматривающая социальное пространство в логике поля, габитусов и капитала, так же применима и к исследованиям музыки[[13]](#footnote-13). Этой теорией мы и будем пользоваться в нашем исследовании, так как изучение музыки именно как поля является наиболее эффективной исследовательской стратегией.

Объект исследования – социологические исследования музыкального поля.

Предмет исследования – методологические принципы социологического исследования музыкального поля.

Цель – выявить методологические основы социологического изучения музыкального поля.

Задачи:

1. Выявить ключевые методологические подходы в социологии музыки.

2. Оценить валидность ключевых методологических подходов в социологии музыки для современных социологических исследований.

3. Сформулировать основные методологические принципы социологического исследования музыки.

4. Апробировать основные методологические принципы социологического исследования музыки в рамках эмпирического исследования.

В данной работе мы будем пользоваться методологией Пьера Бурдье, которая является одной из наиболее состоятельных при исследовании музыки. Во-первых, рассмотрим понятие поля. Поле – это относительно автономное структурированное пространство, в котором действуют объективные силы, определяющие объективные отношения между агентами. В отличие от «мира искусства» Беккера, поле не заключено исключительно в интеракциях, в конкретных действиях, но является пространством объективных отношений агентов. Таким образом, понятие поля позволяет говорить о наличии отношений между агентами даже в отсутствие прямых контактов. Понятие поля музыки позволяет рассматривать всех агентов, каким-либо образом участвующих в общественных отношениях по поводу музыки как релевантных для структуры этого поля в целом и всех остальных агентов. Также стоит отметить, что поле является пространством постоянной борьбы за определение и переопределение ключевых понятий, принципов доминации и т.д. Оно не статично и участники применяют различные стратегии для улучшения или сохранения своего положения в поле. Разные поля гомологичны, похожи в достаточной степени, чтобы можно было говорить о работе одних и тех же принципов в разных полях. Это значит, что изменение положения агента в одном поле неизбежно приводит к изменению его положения в других полях и социальном пространстве в целом.

Каждый агент в поле обладает определенным габитусом, зависящим от его капитала. Габитус – система приобретенных диспозиций, функционирующая как система генеративных схем, производящих практики и представления. Габитус формируется исходя из объективных условий существования агента, его положения в поле и подвержен изменениям, но расположен функционировать именно как структура, производящая практики, а не производная от них. Диспозиции из которых состоит габитус представляют из себя усвоенные в процессе обучения (не обязательно эксплицитного) схемы восприятия и оценки, на основе которых производятся практики. Габитус определяет стратегии агентов в поле. Диспозиции агента – то как он видит поле, какие его элементы считает значимыми, как определяет ключевые понятия и легитимные цели и средства их достижения – именно их совокупность (габитус) генерирует те или иные практики, в том числе практики музыкантов-любителей, которых мы будем рассматривать в практической части исследования.

Капитал по Бурдье – это накопленный труд, который возможно апроприировать для каких бы то ни было целей[[14]](#footnote-14). Положение агента в поле определяется его капиталом и габитусом, позволяющим использовать этот капитал тем или иным образом. Для каждого поля можно выделить соответствующий ему вид капитала, являющийся инструментом и ставкой в борьбе, происходящей в поле. Существуют разные формы капитала: объективированный (имущество), инкорпорированный (габитус), институционализированный (образование).

Еще одна пара понятий, которыми мы будем пользоваться в данном исследовании – производители и потребители культуры. Производители культуры – любые агенты, участвующие в создании и распространении предметов культуры. Соответственно потребители культуры –любые агенты, участвующие в рецепции предметов культуры. Динамика отношений производителей и потребителей культуры – одна из важнейших в любом культурном поле, музыка – не исключение. В отличие от Теодора Адорно, подход которого мы рассмотрим далее, мы не употребляем понятия производства и потребления культуры в качестве оценки. Это всего лишь еще один угол зрения, который исследователь может использовать.

Практическая часть работы представлена исследованием диспозиций музыкантов-любителей. Музыканты-любители – довольно малоисследованная группа. С точки зрения исследований музыкального поля музыкант-любители – одна из наиболее интересных категорий. Так как поле выстроено на бинарных оппозициях, структурирующих отношения между разными категориями агентов, исследование групп, находящихся в срединном положении, дает лучшее представление о структуре поля в целом. Музыканты-любители находятся между музыкантами-профессионалами и немузыкантами, а значит противопоставлены и первым, и вторым.

Для выявления ключевых диспозиций музыкантов-любителей использован метод биографического интервью. Опрошено 7 действующих участников из 4 разных любительских хоровых коллективов Санкт-Петербурга. Возраст респондентов – старше 30 лет, опыт занятий музыкой не менее 5 лет. В исследовании использована выборка типичных случаев. Интервью было посвящено музыкальным практикам респондента на всех этапах его жизни, их влиянию на другие сферы жизни респондента.

Научная новизна работы состоит в рассмотрении малоисследованного объекта: социология музыки не самое популярное направление социологических исследований. Методологическая сторона таких исследований крайне редко рассматривается в научных публикациях. Еще одним фактором новизны является исследование музыки с использованием методологического подхода Пьера Бурдье. Автору не известно о других подобных исследованиях. Объект практической части нашего исследования – музыканты-любители – также является малоисследованной категорией, изучение которой может дать результаты, значимые не только для социологии музыки, но и для исследований «любительских» практик вообще.

# Глава 1. Критика методологических подходов к изучению музыкального поля

Существуют различные теоретико-методологические подходы, с точки зрения которых возможно рассматривать поле музыки. В первой главе мы подробно остановимся на наиболее значимых подходах, проведем их критический анализ, и покажем почему именно методология Пьера Бурдье наиболее пригодна для целей нашего исследования.

Сначала мы рассмотрим группу авторов, чьи подходы мы будем условно называть «макро-теориями», так как они стремятся рассмотреть музыкальное поле в целом как подсистему общества, а также его связи с другими подсистемами. К ним относятся П. Сорокин, Т. Адорно, Дж. Александер и Г. Беккер.

Далее мы уделим внимание авторам, работающим в рамках (опять же условных) «микро-теорий», которые не стремятся охватить музыкальное поле в целом, а концентрируются на музыке как практике, на отдельных случаях «использования» музыки, и делают теоретические обобщения о ней, исходя из реальных условий её бытования. К ним относятся А. Шюц и Т. ДеНора.

Завершается первая глава рассмотрением методологии Пьера Бурдье, применительно к изучению поля музыки. В этом параграфе мы аргументируем выбор именно этой методологии в качестве наиболее подходящей для данного исследования.

# 1.1 Социальная и культурная динамика П. Сорокина

Теория социальной и культурной динамики Питирима Александровича Сорокина была одной из сравнительно ранних социологических теорий, напрямую обращавшихся к проблематике культуры и искусства. Сорокин, оперируя понятием «смысла» культурных объектов и практик, пытался установить регулярности их исторического изменения. Здесь мы подробнее рассмотрим импликации этой теории для социологических исследований музыки.

**Смысл.** Смысл – центральное понятие методологии Сорокина. Общность смысла, вкладываемого в действия, выступает в качестве фактора, обеспечивающего сонастроенность агентов. Это роднит Сорокинскую методологию с Веберовской "понимающей социологией", также постулирующей смысл в качестве основания социальных отношений. Например, такое социальное отношение как концерт, возникающие между производителями и потребителями культуры подразумевает, что и те, и другие разделяют некое общее понимание происходящего, имеют представление о том, что уместно и не уместно делать агентам в их положении. Каждый агент мотивирует свое участие в этом социальном отношении (как для себя, так и для других агентов). Смысл не содержится в практиках и предметах самих по себе - он приписывается им агентами, а значит может изменяться со временем. Тем не менее, Сорокин не считает смысл культурных практик и объектов произвольным, арбитрарным. Как мы увидим далее, при разборе базовой оппозиции социокультурной динамики Сорокина - чувственности/идеациональности - культурные практики и объекты соответствуют некому этосу, что делает их нерелевантными вне этого этоса.

Понятие смысла проявляет свои методологические недостатки наиболее явно в исследованиях музыки. Музыка – непонятийное искусство, она не отсылает напрямую к каким-либо объектам, идеям, смыслам. В отличие от литературы, которая пользуется языком, неразрывно связанным с внешними референтами, и живописи, которая пользуется визуальными образами, объектами[[15]](#footnote-15) - музыка сама по себе не отсылает ни к чему. В философском дискурсе существует разделение на абсолютную и программную музыку, долго бывшее причиной дебатов в области музыкальной эстетики[[16]](#footnote-16). Абсолютная музыка – самореферентна, программная – отсылает к внешнему. К программной музыке относятся произведения с художественными названиями («Героическая симфония») или использованием текста (оперы, хоровые партитуры и т.д.). Но и в случае программной музыки нельзя однозначно сказать, что сама музыка отсылает к чему-то внешнему, ведь это происходит за счет текста, то есть с использованием языка, который является внешним по отношению к музыке инструментом. Здесь стоит говорить о совмещении музыки с другими медиумами, за счет которых становится возможным обращение к внешним референтам. Это делает более уместным использование методологии, ориентированной на смысл. В случае же абсолютной музыки атрибуция какого-либо смысла будет явно недоказуемой, арбитрарной, а значит утверждать общность смыслов и значений в качестве причины суждений вкуса не корректно. Это главная проблема понятия смысла и любых попыток использовать похожую герменевтическую методологию в социологических исследованиях музыки.

Более поздние исследования в рамках социологии музыки признают эту проблему и чаще всего справляются с ней за счет признания любых смыслов музыки арбитрарными, социально сконструированными. Субъективные смыслы, которыми агенты наделяют музыку, начинают рассматриваться исследователями как легитимации, скрывающие объективные отношения между агентами и музыкой: практики «пользования» музыкой, социальные структуры, делающие возможным ее воспроизводство. Мы еще вернемся к этой теме в дальнейшем.

**Культура как динамика.** Динамический характер культуры – еще одно важное наблюдение Сорокина. Несмотря на то, что в краткосрочной перспективе культурные практики и объекты имеют тенденцию к воспроизводству – в долгосрочной перспективе они изменяются, и крайне значительно. Почему и каким образом такие изменения происходят – вопрос на который приходится отвечать любой социологической макро-теории.

Сорокин предлагает версию циклической динамики социокультурных систем, которая подразумевает колебание между двумя полюсами – чувственностью и идеациональностью культуры. Причем социологию интересует преимущественно не материальное измерение предметов культуры и практик[[17]](#footnote-17), но их смыслы и значения. Таким образом, флуктуация между чувственность и идеациональностью – это прежде всего флуктуация смысловых ориентаций и производных от них практик и объектов. На обширном эмпирическом материале, охватывающем широкий спектр культурных явлений, Сорокин пытается выявить объективные закономерности протекания социокультурных процессов. Причем он замечает, что невозможно точно очертить границы циклов, а также, что в разных сферах культуры в один момент времени может наблюдаться различие в ориентациях. Поэтому Сорокин не утверждает, что циклы детерминируют смысловые ориентации агентов, как физические законы детерминируют свойства физических тел. Его циклы номинальны – они суть обобщение большого количества тенденций, а не открытие жестких механизмов, детерминирующих состояние культуры на строго определенный период.

**Чувственность/идеациональность.** Чувственность и идеациональность – бинарная оппозиция, между полюсами которой постоянно движутся социокультурные системы. Их стоит воспринимать как набор некоторых базовых утверждений о мире – этоса, постулирующего ценность тех или иных действий и мыслей.

В случае с музыкой Сорокин приводит в пример григорианский хорал – как представителя идеациональной ориентации. Эта музыка должна настраивать слушателей и исполнителей на восприятие великих внутренних идей, а не на получение удовольствия от прослушивания. Музыка же Чайковского часто приводится в качестве примера явно чувственно-ориентированного искусства, которое стремится быть красивым и приятным – мечтой гедониста. Данная оппозиция хорошо работает при рассмотрении крайних случаев – концерта экспериментальной музыки и ночного клуба. Действительно, первая практика скорее привлечет агентов, расценивающих музыку как источник идей и смыслов, как поток душеспасительных вибраций, в то время как вторая притянет тех, кто ценит приятное времяпрепровождение с красивой, способствующей танцам и развлечениям музыкой. Но на поверку, оказывается, что подобные идеальные типы не соответствуют реальной ситуации, в которой и первые и вторые будут легитимировать свой выбор конвенциональным образом, который совершенно не обязательно будет предполагать апелляцию к гедонистическим или идеалистическим ценностям[[18]](#footnote-18). Данные объяснения будут носить арбитрарный характер, ведь схемы восприятия и оценки, бытующие в том или ином поле, нельзя назвать абсолютно логически интегрированными[[19]](#footnote-19).

**Вывод:** Оппозиция чувственности/идеациональности слишком полагается на самоочевидность утверждений о мотивации и смысловых ориентациях агентов, относящихся к тем или иным культурным течениям. Она воспроизводит конвенциональные представления, а не проблематизирует их как это делают более поздние теории. Поэтому, несмотря на то, что методология Сорокина содержит большое количество важных тезисов, она представляет скорее исторический интерес для исследований музыкального поля.

# 1.2 Критическая социология музыки Т. Адорно

Теодор Адорно, пожалуй, самый известный социолог музыки. Его критическая социология музыки была крайне смелой, не чувствовала себя стесненной позитивистскими методологическими границами, что до сих пор делает эту теорию одной из наиболее неоднозначных. Подход Адорно позволял ему рассматривать музыку как на макро, так и на микроуровне, объединяя очень конкретные наблюдения и интуиции, с глобальными теоретическими заключениями. С другой стороны, именно такая вольность в выводах, в обращении с эмпирическим материалом, спорные интерпретации и не позволяют реплицировать исследовательский подход Адорно, который остается интересным для истории и теории социологии, но совершенно не применим в эмпирических исследованиях. Он слишком смешан с музыкальной критикой и эстетикой, отчего в конечном итоге не отвечает стандартам социологической науки.

**Дифференцированное восприятие музыки.** Для Адорно музыка – объективная структура с объективным же содержанием. Соответственно восприятие музыки потребителями дифференцировано по принципу соответствия воспринятого объективному содержанию. «Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности»[[20]](#footnote-20). По этому принципу   
Адорно выстраивает свою типологию слушателей, ранжирующихся от экспертов, совершенно сознательно и адекватно воспринимающих содержание музыки, до музыкально-невосприимчивых людей, никак не реагирующих на нее.

Эксперт отличается от всех остальных типов тем, что способен на «структурное слушание». Данный тип хорошо демонстрирует представление Адорно о музыке вообще. Музыка – это прежде всего форма, структура, состоящая из разных элементов и отношений между ними. И слушатель, не имеющий представления об этих частях, по сути не воспринимает самое главное в музыке. Экспертом может стать только агент, владеющий необходимыми аналитическими инструментами, теорией музыки и терминологией – по сути только имеющий хорошее музыкальное образование (не обязательно формальное). То есть музыкальная восприимчивость по Адорно не является просто талантом, данным «от природы», но является результатом научения, а значит социально-регулируема. Далее, при анализе критики коммодификации музыки, мы вернемся к этому тезису.

Единственный положительно характеризуемый тип, кроме профессиональных музыкантов – это тип «хорошего слушателя». Эта категория слушателей воспринимает структуру музыки не совсем верно, скорее по наитию, но отличается от других категорий тем, что «слышит» музыкальную структуру, хоть и не целиком. Они отличаются от профессионалов тем, что не обладают инструментарием, необходимым для структурного слушания, хотя и имеют склонность к нему. Здесь можно заметить, что слушатели отличаются структурами восприятия и оценки музыки (тем, что при анализе Бурдье, мы будем называть «габитусом»), которые приобретаются в течение жизни. Адорно по сути, рассматривает музыку как код, который возможно в той или иной степени расшифровать, при наличии необходимых инструментов: схем восприятия.

Следующий тип – «образованный слушатель» или «потребитель культуры». Для Адорно потребитель культуры – это не нейтральный термин, которым мы пользуемся в этой работе. Так как восприятие музыки для него – это характеристика мышления агента, то «потребление» музыки – это пассивное, коммерциализированное слушание, к которому он относится с пренебрежением. Такие слушатели фетишизируют музыку – они подменяют структурное слушание узнаванием, заучиванием фактов, покупкой пластинок. Для них слушание музыки – это не интеллектуальная практика, но показатель статуса, просвещенности. То есть в видении Адорно потребители культуры воспринимают музыку как значимое культурное явление, в котором должен разбираться любой образованный человек, но не понимают истинного смысла музыки. Стоит отметить, что Адорно делает шаг в сторону социального статуса музыки и престижного потребления, подмечая тот факт, что она может восприниматься как показатель социального статуса (как «культурный капитал» в терминологии Бурдье).

«Эмоциональный слушатель» уходит еще дальше от объективного музыкального содержания, по сути, используя музыку для высвобождения глубинных субъективных импульсов. Эмоциональный слушатель не воспринимает музыкальное содержание, но проецирует на музыку собственные эмоции и чувства, сдерживаемые социальным контролем. Здесь стоит отметить, во-первых, психоаналитический уклон работ Адорно, которому свойственны суждения подобного рода, во-вторых, параллель с оппозицией чувственности/идеациональности у Сорокина. Несмотря на принципиальные различия, типологию слушателей Адорно можно воспринимать и как типологию этосов слушателей музыки. Эксперты и хорошие слушатели ориентированы на идеациональный полюс, на расшифровку объективного музыкального содержания, в то время как остальные отдаляются от него, но не обязательно в направлении чувственного этоса. В типологии Адорно больше переменных, что с одной стороны усложняет ее, но с другой делает менее строгой.

«Развлекающийся слушатель» - тип, наиболее характерный для буржуазного общества. Эта категория характеризуется потребительским отношением к музыке, она воспринимается лишь как способ получить удовольствие, развлечься. В отличие от экспертного типа, развлекающийся слушатель не воспринимает слушание музыки как интеллектуальную деятельность – напротив, она должна обеспечивать расслабление. Тип развлекающегося слушателя теоретически не исключает пересечение с другими модусами отношения к музыке, например, эмоциональным или рессантиментным (который мы не будем рассматривать). Этот нюанс демонстрирует идеально-типический характер типологии, который сам Адорно не отрицал.

Каждому из своих типов Адорно дает краткую социальную характеристику – из каких социальных слоев преимущественно формируется тот или иной тип. Можно сделать вывод, что Адорно признает определенную степень корреляции между социальной позицией и модусом слушания агента. Это очень важный тезис, который будет фигурировать в нашем анализе П. Бурдье и в практической части исследования. Здесь лишь нужно указать, что уже у Адорно фигурирует этот тезис о социальном распределении модусов слушания и вместе с ними, как мы увидим далее, и о социальном распределении когнитивных моделей. Здесь же упомянем тип «равнодушных к музыке, немузыкальных и антимузыкальных» как еще один пример социального распределения модусов слушания. Адорно не считает отсутствие интереса к музыке врожденным качеством, но следствием событий, происходящих в течение жизни агента.

**«Изоморфный резонанс» музыкальных структур.** Что же дает агенту адекватное восприятие объективных музыкальных структур – ее содержания? Методология Адорно схожа с Сорокинской прежде всего тем, что они оба утверждают объективное содержание музыки, но вот природа этого содержания у них различна. Если у Сорокина «смысл» музыки, ее чувственно-идеациональное содержание связано с определенным этосом, условиями бытования, то у Адорно музыкальное содержание скорее связано со структурами мышления.

Музыка содержит в себе схемы, которые могут становиться когнитивным ресурсом для агента их воспринявшего. Композитор, работающий с материалом, располагая музыкальные элементы в определенных отношениях друг к другу, трансформируя их, противопоставляя друг другу и сливая, создает некоторую структуру, которая, будучи верно воспринята, может затем быть усвоена агентом и встроена в его когнитивный аппарат. Например, музыкальная композиция может быть примером того, как отдельные элементы (темы, мотивы, инструменты) могут встраиваться в целое, какие отношения между целым и частями возможны[[21]](#footnote-21). Структура хорошей фуги может быть примером того, как работает эффективная система, демонстрируя то, как достигается гармоническое единство разных тем и инструментов (логика парадигмы), которая при этом не жертвует логичностью каждой темы, партии в отдельности (логика синтагмы). Композитор организует музыкальное целое таким образом, что оно работает как целое, не совершая «насилия» над частями, над материалом[[22]](#footnote-22). Эта схема затем может стать когнитивной схемой агента, которую он будет применять в других сферах жизни.

Таким образом Адорно делает музыку способом познания и обучения, но только для тех, кто может воспринять ее содержание. Производитель музыки имеет возможность влиять на общество, создавая музыкальные структуры, которые затем становятся когнитивными структурами слушателей. Именно поэтому Адорно критикует существующие в его время условия производства и потребления музыки. Если она является ресурсом для развития сознания, то создание препятствий для распространения такого ресурса – преступление. Более того, популярная, коммерциализированная музыка становится отдельным предметом критики Адорно, так как, по его мнению, извращает смысл музыки вообще, создает объект, не требующий интеллектуальной деятельности, но наоборот, настраивающий агента на конформизм и бездумное потребление. Само понятие «легкая музыка» - указывает на отношение автора к явлению. Таким образом Адорно заявляет активную роль производителей музыки, которые играют роль в формировании буквально общественного сознания.

Композитор у Адорно находится в диалектическом отношении к музыке и обществу. С одной стороны, он подвержен влиянию музыкальной традиции, то есть тех технических и выразительных средств, которыми пользуются в его пространственном, темпоральном и стилистическом окружении. Он также должен подчиняться особой логике музыкального материала, с которым работает. Закономерности гармонии, голосоведения, акустики – это объективные условия деятельности композитора, с которыми ему приходится справляться. С другой стороны, композитор – творец, агент музыкальной и общественной истории, которая не следует установленным маршрутом, но производится в деятельности множества таких же агентов. Таким образом Адорно синтезирует в своей теории оппозицию структуры и действия, показывая, как композитор является местом диалектического напряжения объективных условий и субъективной агентности.

Таким образом практики производства и потребления музыки демонстрируют состояние обществе в целом. Здесь уместно применить метафору «изоморфного резонанса» - основы Пифагорейского учения о музыке[[23]](#footnote-23). Как у Пифагора музыкальные интервалы отражают числовые пропорции, структурирующие вселенную, так у Адорно практики слушания музыки отражают состояние общества. Модели поведения, применяемые к музыке «резонируют» с моделями поведения, применяемыми к другим явлениям. Это особенно заметно при рассмотрении коммодификации музыки.

**Коммодификация музыки.** Коммодификация – это превращение чего-либо в товар. Для Адорно отоваривание музыки становится одним из основных пунктов критики современного ему капиталистического общества. Выше мы установили, что музыка в представлении Адорно – ресурс для развития индивидуального и общественного сознания. Но реалии капиталистического общества, система отношений, в которой существуют производители и потребители музыки располагают их действовать в логике товарных отношений, делая музыку предметом купли/продажи. По мнению Адорно такая система отношений инфантилизирует слушание, извращая его смысл. Вместо того, чтобы воспринимать музыку как структуру, которую необходимо изучить, чтобы раскрыть ее объективное содержание, потребители фетишизируют ее, воспринимая как инструмент демонстрации статуса, выплеска эмоций, развлечения. И они готовы платить за нее, как за любой другой товар.

Адорно рассматривает механизмы коммодификации музыки как показательные, демонстрирующие логику капиталистических отношений в целом. Но модусы потребления музыки не только служат примером таких отношений, но и усиливают их. Так как слушание подразумевает восприятие когнитивных моделей, содержащихся в музыкальной структуре, то слушание коммерческой музыки как минимум не расширяет репертуар схем восприятия агента, а как максимум насаждает схемы, настраивающие на пассивность и конформизм. Композиционные приемы популярной музыки для Адорно оскорбительно просты и репетативны. Движимые не творческими, а коммерческими интересами, производители «легкой музыки» воспроизводят одни и те же успешно-продаваемые образцы с изменениями достаточными только для того, чтобы не перепутать их с бесчисленным количеством подобных. Вместо попыток создания новой уникальной музыкальной структуры, которая бы двигала историю музыки и общества вперед – музыкальная индустрия пытается найти рецепт максимально прибыльного товара.

Потребитель же в таких условиях настраивается на способы расслабленного восприятия музыки, на гедонизм и конформизм, которые пронизывают все остальные сферы его жизни и интернализируются, становясь собственной идеологией. Музыкальные композиции, сочиненные с целью удовлетворить его, а не бросить вызов интеллекту, закрепляют подобную модель восприятия. Ложное сознание – причина общественной реакции на музыку, но оно поддерживается не в последнюю очередь за счет этой музыки. Это еще раз демонстрирует диалектический взгляд Адорно на музыку – модусы ее восприятия являются одновременно и причиной, и следствием существующих общественных отношений.

Как мы упоминали ранее, музыкальная восприимчивость – переменная, лежащая в основе типологии слушателей Адорно – социально-регулируема. Это наиболее заметно по типу слушателя-эксперта, который невозможен без музыкального образования, которое не доступно всем в равной степени. Более того, представления о ценности музыкального образования и музыки в целом также различны и социально-конструируемы. Адорно критикует современное ему состояние музыки именно потому, что капиталистические общественные отношения неравно распределяют доступ к структурному слушанию – единственно верному отношению к музыке.

**Объективное содержание музыки как методологическая проблема.** После рассмотрения Сорокина и Адорно мы можем вынести суждение по поводу объективного содержания музыки как методологической проблемы, так как исследователи, которых мы будем рассматривать далее, отходят от это позиции.

Применительно к Адорно стоит поговорить о явном моральном характере его суждений. Он занимал критическую позицию по отношению к тому обществу, в котором жил. И эта критичность была неотъемлемой частью его теории. Для Адорно общественное бытование музыки было моральным вопросом, а насаждение ложного отношения к ней – преступлением.

Такое отношение к музыке связано с постулатом об объективности ее содержания. Если бы значение музыки было исключительно вопросом субъективного восприятия, то невозможно было бы воспринять его «неправильно». Именно утверждение музыки как кода, который возможно расшифровать, в совокупности с личными ценностными установками привело Адорно к критической социологии музыки. Особую роль здесь сыграло то, что Адорно был музыкальным критиком (в прямом смысле) и это заметно в его суждениях. Он разделяет музыку на «серьезную» и «легкую», постулируя первую, как единственно заслуживающую внимания. Причем эту оппозицию нельзя приравнять к более нейтральной паре академическая/популярная музыка (которая также крайне неоднозначна). Адорно критикует Стравинского (которого большинство отнесло бы к академической музыке) по тем же причинам, по которым он критикует «легкую» музыку. То есть оппозиция серьезной/легкой музыки как минимум резко оценочна, как максимум – арбитрарна, условна. Она подкреплена музыкологическими аргументами, но социологически несостоятельна. В данном случае Адорно ретранслирует конвенциональные представления своего музыкального сообщества. Это ключевой пункт, который необходимо учитывать при оценке его теории в целом.

Несмотря на то, что Адорно приводит валидные социологические аргументы – в его работах присутствуют оценочные суждения, явная критическая установка. Поэтому его работы в конечном итоге, несмотря на всю их важность для социологии музыки, не отвечают стандартам современной социологической науки[[24]](#footnote-24). Они действительно отсылают к музыкальной критике, хотя и важны в первую очередь для социальных наук.

Методологические позиции Адорно и Сорокина можно рассматривать как эквивалентные с точки зрения эмпирических исследований. Они безусловно отличаются в деталях, но в вопросе статуса содержания музыки их можно уравнять, так как они приводят исследователя в одну и ту же позицию.

Рассмотрим эти позиции подробнее. Базовые утверждения довольно просты, но имеют фундаментальные последствия для исследователя. Объективизм (как у Адорно) утверждает, что музыка имеет объективное содержание сама по себе. В данном случае задача исследователя состоит в раскрытии этого содержания. Субъективизм же утверждает, что содержание музыки субъективно, то есть исходит от воспринимающих агентов. В таком случае исследователь работает с теми значениями и смыслами, которые атрибутируют музыке сами агенты. Таким путем идут, в частности, Александер, Денора, Бурдье, подходы которых мы будем рассматривать далее. В целом это позиция более характерная для современных социологических исследований. Но Сорокин, несмотря на то, что стоит на позициях субъективизма, отличается тем, что утверждает общность смысла, вкладываемого агентами в практики, отчего сталкивается с той же методологической проблемой, что и Адорно.

Атрибуция содержания самой музыке (как у Адорно), а не воспринимающим ее агентам, в любом случае будет носить условный характер, так как нет такого объективного критерия, который позволял бы выбрать одну из множества возможных логически непротиворечивых интерпретаций. Это проблема интерпретации как таковой: при отсутствии такого критерия, который бы позволял выбрать одну из них в качестве верной, любая интерпретация обладает такой же претензией на легитимность, как и все остальные. Атрибуция содержания воспринимающим его агентам (как у Сорокина) снимает с исследователя ответственность, ставя его в позицию наблюдателя, который изучает те смыслы, которые создаются агентами. Но вот утверждение того, что для всех агентов смысл будет общим - основа Сорокинского понимания смысла - возвращает необходимость трактовки этого смысла исследователем. Ведь при проведении эмпирических исследований быстро выяснится, что разные агенты по-разному объясняют одни и те же практики, а значит утверждение общности смысла потребует от исследователя некоторого обобщения, достройки. Это возвращает проблему интерпретации.

Сходство теорий Сорокина и Адорно, в контексте нашего исследования, заключается именно в том, что они оба сталкиваются с проблемой интерпретации. Это мешает использовать их наработки в эмпирических социологических исследованиях. В дальнейшем исследователи будут по преимуществу использовать субъективистскую модель в той ее версии, которая подразумевает, что содержание музыки исходит от агентов, воспринимающих ее, и не является общим для всех агентов. Более того, как показывают исследования Дж. Александера, одни и те же объяснительные модели и «культурные коды» могут использоваться для легитимации противоположных позиций, в том числе эстетических. Такая методологическая позиция позволяет исследователям работать со смыслами и значениями культуры, анализировать их логику и детерминанты, при этом не вынося суждений о «правильности» или «логической интегрированности» этих смыслов, но фиксируя их как факт социальной жизни.

**Вывод:** подход Т. Адорно слишком спекулятивен, чтобы соответствовать современным стандартам социологической науки. Его работа крайне важна для истории дисциплины, содержит большое количество ключевых тезисов, но мало полезна для эмпирических исследований в рамках социологии музыки.

# 1.3 Культурсоциологическая программа Джеффри Александера

Джеффри Александер – современный исследователь, работающий в рамках культурсоциологии[[25]](#footnote-25). Его методология, называемая «сильной программой культурсоциологии», представляет большой интерес для исследований культуры. Александер, в отличие от более традиционного для социологии взгляда, рассматривает культуру как автономное пространство значений, определяющее человеческое поведение в не меньшей степени, чем экономика или политика. Исследования Александера концентрируются на общественном восприятии событий, в особенности травмирующих, и на логике, которой подчиняется машинерия культурных смыслов. Музыка не является предметом его специального интереса, но, так как она является значимым культурным явлением, то его подход можно применить и в исследованиях музыкального поля.

**Социология культуры или культурсоциология?** Александер основательно подошел к формированию своего методологического проекта. В соавторстве с Филиппом Смитом он написал «Сильную программу культурсоциологии: Элементы структурной герменевтики», где изложил методологические установки своих работ. Для того, чтобы четко отделить свой подход от других, он настаивал на использовании понятия «культурсоциология» ("cultural sociology"), вместо общеупотребительного «социология культуры» ("sociology OF culture"). Такое словоупотребление подчеркивает особый статус культуры в исследованиях Александера. Культурсоциология отличается от социологии культуры несколькими методологическими установками. Мы подробно рассмотрим каждую из них далее, здесь же дадим краткую характеристику.

Первая и наиболее важная из них - автономия культуры. Автономия культуры – принцип, утверждающий культуру как отдельную область значений и смыслов, которая имеет определенную логику. В противовес социологической doxa Александер наделяет культуру такой же причиняющей силой как экономику или власть. Из этого следует, что в рамках социологического исследования культуру следует рассматривать как независимую переменную, как объективные условия человеческого действия, а не как их отражение или легитимацию.

Вторая установка - насыщенное описание ("thick description"). Это понятие взято у Клиффорда Гирца и означает особую процедуру сбора эмпирического материала. Александер воспринимает культуру как особого рода текст, который возможно прочитать и реконструировать с помощью герменевтических процедур. Насыщенное описание – это сбор обширного эмпирического материала, реконструкция базовых понятий и нарративов, позволяющая исследователю глубоко погрузиться в культурный смысл того или иного явления.

Третья установка - детальное описание каузальных связей с привязкой к конкретным акторам и агентностям. Этот принцип вводится Александером в противовес распространенному "структурному объяснению", когда исследователь скрывает за раздутым терминологическим аппаратом отсутствие четкости суждений. Действительно, зачастую социологические объяснения атрибутируют причинную силу сущностям, не заключенным в конкретных действиях, а сконструированным теоретически. Александер же выступает за предельную четкость в выстраивании каузальных связей, причем не только в эмпирических исследованиях, но и в работах, посвященных теории и методологии.

Одним из оснований культурсоциологического подхода стали поздние работы Дюркгейма, в частности «Элементарные формы религиозной жизни»[[26]](#footnote-26). Ссылка на Дюркгейма характерна не только в отношении Александера – многие исследователи культуры называют именно французского классика главным первопроходцем социологических исследований культуры. В контексте исследований Александера стоит выделить оппозицию сакрального и профанного. Именно эта пара, ключевая для исследований Дюркгейма, демонстрирует значимость тех смыслов, которые человек вкладывает в свои действия. Бинарная оппозиция сакрального и профанного определяет поведение человека в не меньшей степени, чем «жесткие» детерминанты, вроде экономической необходимости или законов физики.

Социологические проекты, не соответствующие этим критериям Александера называет «слабыми программами». Они критикуются за недостаточное значение, придаваемое культуре, преуменьшение ее значения, сведение ее к эпифеномену.

**Автономия культуры.** Взглянем на каждый из трех постулатов подробнее. Автономию культуры стоит воспринимать как принцип, позволяющий вынести за скобки предрасположенность социологии к рассмотрению культуры как зависимой переменной. «Тезис об автономии культуры гласит, что культура, понимаемая широко, т.е. как сфера смысла, осмысленного действия и его результатов, должна рассматриваться как автономный, не детерминированный не-смысловыми факторами и силами источник, оказывающий влияние на течение социальной жизни. Этот тезис не подразумевает впадения в крайности «культурного детерминизма» или «идеализма», а лишь предписывает, что, выстраивая социологическое объяснение, культуру следует рассматривать как независимую переменную, наряду с экономическими, материальными, пространственными, демографическими, политическими и другими важными факторами»[[27]](#footnote-27).

Любое человеческое действие погружено («embedded») в эту область смысла и зависимо от нее. Тем не менее, человек не может абсолютно рационально и рефлексивно относиться к этому интернализированному множеству значений, смыслов и аффектов. В пример можно привести уже упомянутую оппозицию сакрального и профанного. Представления такого рода возникают у человека не по его желанию, и не подстраиваются в любом удобном случае под ситуацию (хотя и могут меняться со временем). Напротив, зачастую вопреки неблагоприятным условиям, например, гонениям или материальной нужде – агенты продолжают следовать предписаниям в отношении сакрального/профанного: чтить святыни, совершать ритуалы, избегать осквернения. Александер демонстрирует причиняющую силу таких представлений, их способность определять человеческое поведение, и не быть зависимыми от сиюминутной выгоды.

Именно по несоответствию принципу автономии культуры возможно отнести большую часть социологических работ к слабым программам. Социологический взгляд располагает к тому, чтобы находить зависимости между социальным статусом и представлениями, верованиями, мнениями и навыками. Марксистские работы часто концентрируются на том, как идеология, пропагандируемая правящими классами, легитимирует их положение, способствует воспроизводству того социального порядка, который выгоден наделенным властью агентам. Такой анализ сводит культурные явления к легитимациям, инструментально применяемым в погоне за собственным экономическим интересом. Александер же не принимает такого статуса культуры, указывая на логику культуры, с помощью обратных примеров. Так, в случае Уотергейтского скандала большую роль в общественном восприятии сыграли демократические «ритуалы» и символика[[28]](#footnote-28). Судебный процесс был символической борьбой, в которой образы сторон конструировались с большой тщательностью. Уотергейт стал одним из важнейших событий политической жизни Америки ХХ века, точкой отсчета для всех последующих политических скандалов. Культурное значение символов демократии, представлений о «честной» политической борьбе перевесило значимость политической аффилиации, сделав Уотергейт универсальным (для Америки) примером торжества демократических ценностей над внутренними политическими дрязгами.

В контексте исследований музыки автономия культуры видится полезным методологическим принципом, позволяющим проводить эмпирические исследования, обходя многие вышеупомянутые методологические проблемы.

**Насыщенное описание.** Несмотря на то, что работа Александера гораздо более «современная» в методологическом плане – он работает со значениями, смыслами, также, как и рассмотренные ранее Сорокин и Адорно. Фактор, выгодно отличающий методологию Александера – обращение к насыщенному описанию.

Один из пунктов критики работ Сорокина и Адорно – в том как они интерпретируют смысл культурных объектов и практик. Их эмпирический материал слишком далек от теоретических выводов, а реконструкция смыслов (объективных или субъективных) слишком зависима от конвенций интеллектуального и идейного окружения. В особенности это касается Адорно, связывающего каузально тонкие нюансы музыкального текста (микроуровень) с принципами работы общества (макроуровень). Работы Александера выгодно выделяются на этом фоне именно благодаря принципу насыщенного описания. Насыщенное описание требует от исследователя глубокого погружения в эмпирический материал, достаточного для реконструкции сложного культурного текста. В целом модель восприятия культуры именно как особого рода текста не является универсально принятой в социологической методологии. Но Александер считает, что именно этот принцип двигает эмпирические исследования в социологии в правильном направлении. Если культура представляет из себя колоссальной сложности переплетение значений, то ее изучение должно подразумевать соответствующие герменевтические процедуры. Ссылки на Дильтея также объясняют такой акцент на «понимании» культурных текстов. Александер дипломатично отмечает, что «слабые программы» имеют право на существование и могут приносить результаты в некоторых областях исследований. Но когда речь идет не о социальной структуре, а о конкретных действиях, погруженных в поле культурных значений – насыщенное описание становится неотъемлемой частью социологического исследования.

Интересно, что исследователей, чьи работы, соответствуют стандарту насыщенного описания, Александер характеризует как "наделенных музыкальностью". Несмотря на то, что это скорее стилистическое решение, связывающее работы Александера с предметом нашего исследования лишь косвенно, оно демонстрирует ассоциации, связанные с музыкой. Похоже под "музыкальностью" понимается некий артистизм, глубокое понимание культурных текстов и способность их декодировать. Музыкальная восприимчивость в наиболее распространенном понимании является природной, врожденной, "талантом". Способность вольно читать культурные тексты воспринимается как подобная способности вольно читать тексты музыкальные. Но качеством музыкальности могут обладать не только исследователи, но и сами работы. В таком случае Александер уже отсылает к той гармоничности, текучести, единству формы, которые характерны для музыкальных произведений. Восприятие музыки как идеальной структуры, обладающей "правильной формой" также довольно распространено, в чем мы могли удостовериться при обсуждении Адорно. Такие схемы восприятия музыкальности будут важны для эмпирической части данного исследования, так как являются довольно типичными для участников музыкального поля.

**Каузальная ясность.** Социологические работы сильно разнятся по степени сложности для восприятия. В различных академических традициях можно заметить свои особенности языка описания, а также критериев достоверности полученных результатов. Своим принципом каузальной ясности Александер устанавливает относительно четкое условие достоверности результатов, несоблюдение которого может свидетельствовать как об идеологической ангажированности, так и о банальной недостаточности понимания проблематики со стороны исследователя. В особенности заметны претензии Александера к «кольцевой» логике объяснения («порочный круг»), когда детерминанты одинаковой силы взаимообусловливают друг друга и не дается четкий ответ о характере детерминации. В целом по принципу каузальной ясности отсекаются любые двусмысленные или недостаточно четкие объяснительные схемы.

В комбинации с первыми двумя принципами «каузальная ясность» позволяет довести насыщенное описание культурного текста до собственно объяснительной схемы. Например, работы самого Гирца, зачастую останавливались на герменевтически корректном сборе эмпирического материала, не делая шага в сторону общей теории. Механизмы, за счет которых культурные явления влияют на конкретные действия конкретных агентов были упущены. В таком случае культура сама становится абстрактным агентом, который обладает собственным направлением развития, никак не связанным с реально происходящими событиями, чего Александер не приемлет. Культурные тексты не могут закольцовываться и взаимно обусловливать друг друга до бесконечности – в конечном счете нужны и другие объяснительные механизмы. Именно по принципу каузальной ясности необходимо в конечном итоге свести разветвленные абстрактные объяснения к конкретным действиям акторов, к конкретным механизмам воплощения абстрактной структуры в партикулярность «реальной жизни». Тем не менее, каузально ясные исследования также нуждаются в общей теории. Даже микросоциологические подходы, концентрирующиеся на взаимодействиях лицом-к-лицу, работают с общей теорией, сводящей огромное количество отдельных интеракций к некой структуре.

**Культурные коды.** В рамках сильной программы возможны различные подходы, и Александер в своих наиболее известных исследованиях, таких как анализ динамики общественного восприятия Холокоста или анализ символической борьбы в разрешении Уотергейтского скандала, пользуется понятием «культурного кода». Культурные коды являются базовыми бинарными оппозициями, структурирующими мышление и поведение представителей определенной культурной общности. Они не универсальны – у каждой общности в ходу свои культурные коды, которые также могут изменяться со временем. Показательной работой Александера можно назвать анализ дискурса гражданского общества в США[[29]](#footnote-29). Александер демонстрирует базовые понятия, составляющие ценности гражданского общества, и то, насколько эти ценности значимы, можно сказать сакральны, так как их примат не подвергается сомнению даже противоборствующими политическими силами. В ситуации политического напряжения, когда противопоставленные друг другу партии пытаются продвинуть свои интерпретации событий, статус кодов демократии и свободы остается незыблемым. Диаметрально противоположные позиции по важному общественно-политическому вопросу легитимируются ссылками на одни и те же авторитетные ценности, демонстрируя их базовый характер и укорененность в дискурсе и культуре. Становится заметна арбитрарность и текучесть тех смыслов и значений, которыми оперируют агенты в повседневной жизни. Свобода, равенство перед законом, демократия – в эти понятия возможно вложить совершенно разные смыслы, и нет такого агента, который мог бы претендовать на единственно верный взгляд.

Александер является наследником структурализма в социологии, чего собственно и не отрицает. Естественно его методология разительно отличается от той, которой пользуется Ролан Барт или Клод Леви-Стросс, но фокус на культуре как значимой детерминанте взаимодействия, нарративах и бинарных оппозициях явно указывает на преемственность ключевых идей.

Внимание к бинарным оппозициям также роднит работы Александера с работами Пьера Бурдье. Они оба рассматривают бинарные оппозиции как фундаментальную логику культурных структур. Александер называет методологию Бурдье слабой программой, несмотря на то, что французскому социологу хватает «музыкальности» для насыщенного описания культурных текстов. При действительно сложном (как мы сможем убедиться далее) концептуальном аппарате, на поверку Бурдье все же добивается каузальной ясности, и не проходит в первую очередь по критерию автономии культуры. Несмотря на то, что Бурдье выделяет культурный капитал в качестве одной из основ социальной стратификации[[30]](#footnote-30) – он не придает такого же значения самому содержанию этого капитала. Культура в его исследованиях выступает скорее в качестве способа воспроизводства социальных различий, скрывающего и снимающего факт воспроизводства, а не как самостоятельная причиняющая сила. Хотя в теории Бурдье и есть место автономии культуры, акцент все же делается на ее инструментальность в сохранении социального порядка.

Методология Александера является хорошим вариантом для эмпирических исследований в рамках социологии музыки. Она фокусируется на смыслах и значениях, но при этом придерживается их субъективистской трактовки, что позволяет не прибегать к конкретно музыкальной герменевтике. Культурные коды являются хорошим инструментом для выявления и анализа тех смыслов, которые вкладываются в музыкальное искусство как практику, при условии соблюдения принципа насыщенного описания. Принцип автономии культуры позволяет отойти от типичного для социологии уклона в сторону зависимого характера музыки, и сконцентрироваться на том как она может влиять на поведение людей. Тем не менее, мы не будем пользоваться методологией Александера в нашем исследовании. Фокус на значениях является ее главным достоинством и главным недостатком. При исследовании музыкального поля как особой подсистемы общества необходимо учитывать не только культурно-текстуальные аспекты музыкальной практики, но и социальную структуру, распределение статусов и власти. Сильная программа просто в меньшей степени подходит для такого рода исследования. Концептуальный аппарат Бурдье же наоборот, заточен именно под такую логику исследования, что мы продемонстрируем ниже.

**Вывод:** положения «сильной программы культурсоциологии» Джеффри Александера хорошо подходят для проведения эмпирических исследований в рамках социологии музыки. Это пример современной ориентированной на смысл методологии, которая хорошо справляется с теми вызовами, которые музыка бросает социологам.

# 1.4 Миры искусства Говарда Беккера

Говард Беккер – современный исследователь, автор концепции «Миров искусства». Его теория является одной из наиболее подходящих для исследования практик производства и потребления искусства. В его понимании искусство – это любой объект или практика, которые воспринимаются агентами как искусство, то есть вопрос разработки критериев того, что можно или нельзя называть искусством снимается. Все интеракции и практики, способствующие производству и воспроизводству искусства (обычно разделяемого на разные жанры) в сумме составляют «мир» того или иного вида искусства. Методология Беккера также хорошо подходит для изучения сообщества, существующего «вокруг» определенного вида искусства, причем речь как про сообщество производителей, так и про сообщество потребителей и их взаимное проникновение. Миры искусства Беккера сравниваются с «полями» Бурдье и сходства действительно имеются. Тем не менее, методология Бурдье в конечном итоге более эвристична, что мы и продемонстрируем далее.

**Мир искусства как сумма интеракций.** Работы Беккера принадлежат к традиции символического интеракционизма, и он сам не раз ссылается на Джорджа Герберта Мида и Герберта Блумера. Это проявляется в фокусе на коллективном действии (мы также будем называть его «совместным» действием) – совместных усилиях двух и более человек[[31]](#footnote-31). Именно в коллективном действии Беккер видит основной объект социологического исследования и мельчайшую единицу любого «мира». Вне зависимости от степени приближения – от микро до макроуровня – общество составлено из коллективных действий разных агентов. Такие интеракции, в особенности если они повторяющиеся, опривыченные, обязательно снабжены совместными представлениями о предмете взаимодействия, о примерном смысле собственных действий и действий других агентов. Даже если такие представления не эксплицитны – каждый отдельный агент будет «достраивать», додумывать мотивацию других участников коллективного действия[[32]](#footnote-32). Миры искусства (одним из которых безусловно является мир музыки) в данном случае не исключение. В каждом из них будет устойчивое представление о предмете коллективного действия: о его сходстве с другими такими же предметами (видами искусства) и об их различиях. В нашем случае, музыка конвенционально рассматривается как один из видов искусства, причем вне зависимости от конкретных определений искусства. Но каждый участник мира искусства будет в состоянии предоставить некое описание того, чем музыка является, и в чем ее отличие от живописи или литературы. То есть конститутивной частью любого мира искусства выступают совместные действия, имеющие некое основание, вокруг которого они организуются, а также различные представления о том, почему каждый отдельный агент участвует в совместном действии.

Работа Беккера во многом противопоставлена конвенциональным представлениям о творцах и гениях, распространенным в мирах искусства. Харизматическая идеология (о которой мы поговорим в параграфе, посвященном Бурдье) зачастую изображает авторов выдающимися личностями, которые вопреки внешним помехам находят способы реализовать заложенный в них изначально талант. На деле творческая реализация любого известного артиста подразумевает как минимум, участие в коллективных действиях, связанных с освоением того или иного вида искусства, а как максимум, интеракции с производителями материалов, организаторами мероприятий, редакторами, другими артистами и т.д. И эти взаимодействия не являются лишь объективными условиями, влияющими тем или иным образом на в остальном свободную «эманацию» внутренней сути артиста. Напротив, в них зачастую содержатся причины тех или иных творческих решений, порой довольно значительных. Радикальным примером является работа Норберта Элиаса «Моцарт. К социологии одного гения», изданная уже после смерти автора. Эта работа во многом является результатом труда Михаэля Шрётера, публикатора, который отбирал и редактировал куски из черновиков Элиаса, которые затем вошли в финальный вариант книги[[33]](#footnote-33). Шрётер утверждает, что это не единственный случай, когда они работали с Элиасом подобным образом, отличающийся только тем, что автор уже не мог править текст, собранный публикатором из черновиков. Этот пример демонстрирует незаметную, но порой решающую роль «вспомогательного персонала» в мире искусства. Существуют примеры того, как внешние ограничения, накладываемые на артиста другими агентами мира или доступными ему ресурсами и материалами, становятся ключевыми особенностями стиля, или даже основанием нового направления. Но даже предельно отстраненных от любых других агентов артиста нельзя назвать совершенно выключенным из мира искусства. Если его работы известны другим участникам мира, и причисляются ими к искусству – это уже означает существование интеракций между ними. С другой стороны, если работы артиста существуют в физическом пространстве, но не известны никому из участников мира, то они не существуют в социальном пространстве. С точки зрения социологии такие работы даже нельзя считать искусством, так как конституирование объекта как произведения искусства происходит в ходе интеракций с другими участниками мирами искусства.

**Конвенции и их нарушение.** Любое повторяющееся коллективное действие со временем хабитуализируется (опривычивается) и входит в репертуар неких стандартных паттернов поведения, снабженных представлениями о стандартных модусах и мотивациях поведения других участников совместного действия. Такая организация как кинотеатр подразумевает, что зрители имеют представление о том, что такое кино, кинотеатр, о правилах поведения во время сеанса, а также о том какие функции выполняются работниками кинотеатра. То же можно сказать и работниках кинотеатра, которые располагают представлениями о том, какие люди и по каким причинам посещают кинотеатр, помимо понимания своей роли в таком взаимодействии. Большая часть таких представлений в опривыченных коллективных действиях носят характер конвенций – представлений, разделяемых всеми участниками взаимодействия в практически идентичной форме. Каждый участник может иметь неконвенциональные субъективные установки относительно других участников, но при этом в ситуации самого взаимодействия чаще всего будет действовать конвенциональным образом – то есть так, будто он разделяет общие представления. Конвенции позволяют рационализировать совместное действие, делают его более быстрым и менее ресурсозатратным. Именно это делает конвенции особенно важными в ситуации ограниченного времени или других ресурсов, например, при работе музыкального коллектива.

Рассмотрим пример профессионального музыкального коллектива, репетирующего концертную программу. Любой наблюдатель недостаточно знакомый с конвенциями музыкального исполнительства не сможет объяснить расположение членов оркестра и хора в пространстве, процесс настройки инструментов или музыкальную терминологию, которую используют участники. Музыкант или опытный слушатель напротив будет иметь представление о всех этих фактах, а также о той поразительной регулярности, с которой они повторяются совершенно разными коллективами. Дело даже не в том, что подобные практики музыкальных коллективов являются наиболее рациональным способом организовать репетицию. Они безусловно обоснованы с точки зрения комфорта участников, но в конечном счете контингенты, то есть могут быть организованы бесчисленным количеством разных способов, многие из которых могут одинаково уместными. Главным принципом здесь выступает именно закрепленность – конвенциональный характер этих действий. Вместо того, чтобы каждый раз заново выяснять, что значит условное темповое обозначение «Lento» (чаще всего не обозначающее конкретный темп) участники руководствуются тем образом действия, который сложился у них в процессе работы в коллективе. Этот образ действия в большинстве случае не осознается самими участниками коллектива, что не мешает им практически реализовывать его. Работа музыкального коллектива, как и любое другое совместное действие, состоит из огромного количества таких неэксплицитных конвенций, складывающихся на протяжении всей истории человеческой деятельности. Конвенции изменяются со временем в ответ на изменение культурных или материальных факторов совместного действия. Простейшим примером может быть технический прогресс, приводящий к возможности создания электронных музыкальных инструментов или цифровых фотоаппаратов, которые могут практически полностью вытеснить свои более старые аналоги, как в последнем случае, или стать альтернативой, используемой только в определенных контекстах, в первом. При этом конвенции дают возможность участникам мира искусства, встретившимся в первый раз, понимать друг друга практически так же хорошо, как если бы они уже работали вместе. Новый участник музыкального коллектива может не очень хорошо знать расписание и стандартный репертуар коллектива, их местные шутки или места, в которые музыканты ходят обедать между репетициями, но он будет прекрасно понимать нотный текст, который ему придется играть, а также указания руководителя, обращенные к нему или другим участникам. Это дает ему возможность включиться в работу любого коллектива, принадлежащего к одному и тому же миру. Отметим, что конвенции не ригидны – они подразумевают вариативность в определенных рамках, которая позволяет считать «нормальными» не только идентичные действия. Опытного хориста не смутят разные распространенные варианты расстановки хора, пока они не выходят за рамки привычного (расположение хора в зале между зрителями будет воспринято как эксперимент вне стандартного репертуара действия).

Нарушение конвенций является нормальной частью жизни мира искусства. Оно сводится к различным факторам: индивидуальным наклонностям (писателю не нравится стандартный дизайн обложки, предложенный издателем), материальным факторам (сырье для производства определенного вида пленки становится слишком дорогим), технологическим (изобретение графического планшета) и другим. Важно то, что конвенции находятся в движении, и могут переопределяться в ходе исторического движения того или иного мира.

**Ролевая структура мира искусства.** В любом мире искусства существуют производители и потребители – авторы и реципиенты. Обе группы окажутся крайне разнородными при рассмотрении современных миров искусства. Также, можно выделить особую группу, тех агентов, которые не являются участниками мира напрямую, но значимо влияют на его существование. Хрестоматийным примером является государство, влияющее на мир огромным количеством способов, но чаще всего не являющееся производителем само по себе.

Производителей можно разделить на разные категории, исходя из их вклада в финальный продукт. Их можно условно разделить на артистов и вспомогательный персонал. Среди артистов в свою очередь можно выделить авторов и исполнителей. Автор является наиболее значимой фигурой, так как чаще всего именно он дает жизнь тому, что мы впоследствии называем произведением искусства. В современных условиях, большинство работ имеют авторов, даже если их несколько. Так, в кинематографе автором картины считается режиссер, несмотря на то, что он чаще всего является частью большой творческой команды, совместно работающей над проектом. Тем не менее, возможны и «работы без авторства», причем не такие, в которых автор не известен, но и те, в которых его не существует. Примером могут быть былины или другое фольклорное творчество. Былина – это утерянная форма устного творчества, которая не является дословным пересказом заранее записанного текста. Былина каждый раз строится заново, с использованием ключевых сюжетных элементов и полуимпровизированным наполнением других частей. Сюжет каждый раз повторяется, но с изменениями, новыми речевыми оборотами, которые, тем не менее, не выходят за рамки определенного сказительского стиля – это взаимозаменяемые формулы, из которых каждый раз собирается немного новый текст. Былинных сказителей стоит отнести к исполнителям, так как именно перформанс их ключевая функция. Они хорошо демонстрируют ограниченную творческую свободу, присущую исполнителям – они вольны варьировать свое исполнение постольку поскольку произведение остается самим собой.

Вспомогательный персонал – широкая категория, объединяющая множество агентов разного рода: производителей материалов, издателей, организаторов концертов, критиков и т.д. Как мы могли удостовериться на примере Норберта Элиаса, граница между вспомогательным персоналом и артистами крайне условна и порой довольно прозрачна. Понятие вспомогательный персонал ни в коем случае не указывает на незначительность вклада таких агентов. Напротив, они являются полноценными участниками мира искусства и отличаются от артистов только своей дистанцией относительно произведений искусства. Вспомогательный персонал гораздо более дифференцирован, чем артисты в условиях современных миров искусства и эта дифференциация только растет с развитием индустрии искусства. Институт критики является примером того, что вспомогательный профессионал мира искусства может участвовать в производстве работ не только напрямую, физически взаимодействуя с работой, но и производя дискурс о работе, влияя на рецепцию работы со стороны публики. Здесь в очередной раз становится заметным, что с точки зрения социологии значимым является существование работы не в физическом, но в социальном пространстве. И дискурс является одной из форм такого существования.

Потребителями являются любые агенты, участвующие в мире искусства в качестве реципиентов: читатели, слушатели, зрители и т.д. Группа потребителей также обладает конвенциями, регулирующими их взаимодействие с производителями и другими потребителями. Потребители в той или иной форме обязательно присутствуют в мире, потому что без них его существование не имеет смысла. Именно через рецепцию произведение искусства начинает свое существование в социальном пространстве. Причем потребители не всегда представляют отдельную группу – они могут пересекаться с группой производителей, выступая и в той, и в другой роли в разные моменты. Именно поэтому авторов, работающих прежде всего на аудиторию экспертов, зачастую таких же производителей, мы отнесем к участникам мира на равных с производителями массового искусства.

Динамика взаимоотношений между производителями и потребителями является одной из важнейших характеристик мира искусства. Она также наиболее конвенционализирована: производители и потребители имеют определенные закрепленные паттерны и модели взаимодействия, хорошо известные и тем и другим. Причем эти паттерны не только упрощают взаимодействие, делая его знакомым и понятным («институционализируя» его, если пользоваться термином Бергер и Лукмана[[34]](#footnote-34)), они также создают такое коммуникативное пространство, которое символически структурирует отношения, подчеркивая статус всех участников относительно друг друга. Потребители, которые одновременно с этим являются производителями, являются интересной категорией, так как занимают срединное положение. Такие участники наиболее знакомы с конвенциями, присущими обоим ключевым группам мира, что делает их интересным объектом исследования.

**«Мир» и «Поле» - ключевые различия методологий Беккера и Бурдье.** В эпилоге к юбилейному изданию «Миров искусства» Беккер участвует в обсуждении различий между его «миром» и «полем» Бурдье. Собеседник Беккера отмечает, что многие социологи воспринимают методологию Беккера как аналогичную методологии Бурдье, с разницей лишь в знаке[[35]](#footnote-35). Там, где Бурдье ставит минус, подчеркивая значимость борьбы и соперничества в воспроизводстве социальной структуры, Беккер ставит плюс, рассматривая мир как результат кооперации и сотрудничества. Такая интерпретация отвергается самим автором, и в этом мы с ним солидарны. Действительно, разница между ними довольно значительна, и лежит не только в придании большего значения борьбе или кооперации.

Во-первых, мельчайшей единицей мира является интеракция, то есть некое совместное действие. Поле же состоит из структурных отношений между агентами, регулирующихся объективными силами. Разница в том, что методология Бурдье подразумевает наличие структурных отношений даже там, где нет прямых интеракций. Два дирижера могут никогда не встречаться друг с другом, не участвовать в совместных действиях, и методология Беккера не позволит нам судить об отношениях между ними. Поле выгодно отличается тем, что позволяет находить структурные отношения даже при отсутствии интеракций. Если два дирижера находятся в одном поле, то мы можем судить об их относительном статусе, исходя из капитала, которым они обладают, и тех сил, которые действуют в поле. По мнению Бурдье, структурные отношения существуют и вне интеракций и действий, хотя часто наблюдаемы только в них. Поле несводимо к определенной популяции и интеракций между ее членами. В этом вопросе мы займем сторону Бурдье, так как его позиция видится более верной и эвристичной, позволяет лучше понять структуру музыкального мира.

Во-вторых, мир – открытое пространство, ресурсы которого не ограничены. Поле в свою очередь представляется «игрой с нулевой суммой» - пространством с ограниченными ресурсами, приобретение которых одной стороной будет обязательно значить их потерю с другой[[36]](#footnote-36). Бурдье придает большое значение относительности социального статуса, ведь он не существует вне сравнения с другими статусами. Дело не в том, что любое приобретение капитала (как материального, так и символического) обязательно подразумевает присвоение чужого капитала, но в том, что относительная значимость капитала изменяется с изменением его абсолютного количества. Увеличение количества агентов, имеющих высшее образование напрямую не влияет на обладателей образования более низких ступеней. Тем не менее, косвенно их капитал уменьшится в цене, так как высшее образование стало более распространенным и тем самым понизило статус более низких ступеней образования. Это логика девальвации – увеличение абсолютного количества валюты приводит к уменьшению цены каждой отдельной единицы. Но в нашем примере уменьшится статус не только более низких ступеней образования, но и высшего образования по принципу редкости ресурса. Чем более распространенным станет высшее образование, тем менее статусным оно станет, причем как практически (из-за насыщения рынка нужным количеством специалистов), так и символически (из-за механизма опривычивания и того, что высшее образование перестанет быть редким). Таким образом, в поле постоянно происходит оценка и переоценка имеющихся капиталов, приводящая к тому, что любое приобретение действительно косвенно приводит к потере со стороны других агентов. В данном случае, опять же, подход Бурдье видится более эвристичным, так как дает больше исследовательских гипотез, которые затем можно проверить на эмпирически. Беккер действует в логике приобретения и того, что только в интеракциях происходят значимые изменения мира. Но наш пример показывает, как происходит непрямая «борьба» разных агентов, не участвующих в интеракциях друг с другом.

В-третьих, мир в меньшей степени чем поле учитывает дискурс и идеологию. Даже Александер отмечал «музыкальность» Бурдье, его способность читать культурные тексты. Дискурс играет важную роль в поле, так как содержит диспозиции агентов относительно друг друга, то как они воспринимают собственное положение в поле. Методология Беккера в меньшей степени расположена наблюдать такие отношения, так как они зачастую проявляют свое существование только в дискурсе. Из-за этого упускается большой пласт культурных символических отношений, которые не проявляются в интеракциях, но являются значимой частью социальной структуры.

С одной стороны, это делает методологию Беккера более эмпирической, укорененной в конкретных действиях, более каузально ясной, если пользоваться терминологией Александера. Но с другой стороны это ограничивает исследователя, позволяет ему видеть меньше причинно-следственных связей. Мы считаем, что использование интеракционистской методологии Беккера вполне валидно для исследований музыкального поля, но в нашем случае, ее применение грозит игнорированием некоторых важных фактов. Именно поэтому в данном исследовании мы предпочтем «поле» «миру».

**Вывод:** методология «миров искусства» Говарда Беккера в целом подходит для проведения эмпирических исследований в рамках социологии музыки. Тем не менее, ее основные достоинства дублируют достоинства методологии Пьера Бурдье, при этом давая исследователю меньше возможностей.

# 1.5 Альфред Шюц: Музыка как социальное отношение

Работа Альфреда Шюца «Совместное создание музыки. Исследование социального отношения» является примером микросоциологического подхода к музыкальной практике. В отличие от тех подходов, которые мы условно назвали «макро-теориями» Шюц концентрируется на музыке как практике – слушании и исполнении, и тех социальных отношениях, в которые вступают композитор, исполнитель и слушатель. Музыка для Шюца становится кейсом, демонстрирующим то, что социальное отношение первично по отношению к коммуникации. В основе коммуникации лежит взаимная подстройка, объединяющая участников отношения, и делающая любую форму коммуникации возможной. Шюц демонстрирует, что как объект социологического исследования музыка нетипична, что обусловливает интерес к ее исследованию, и дает ей огромный эвристический потенциал.

**Социальное отношение без концептуальной схемы.** Шюц не работал в рамках социологии музыки, в том плане, что музыка была инструментальна для его исследования. Его целью было рассмотрение социального отношения вообще, и музыка стала лишь удобным кейсом для реализации этой цели. Тем не менее, его работа высвечивает некоторые ключевые характеристики музыки как социального отношения. Музыка нужна Шюцу в первую очередь как пример социального отношения без концептуальной схемы. В отличие от более классических примеров социального отношения музыка не подразумевает того, что участники отношения разделяют некую общую схему производства и восприятия «высказывания». Например, агенты, участвующие в беседе, знают и понимают тот язык, на котором ведется беседа, что позволяет им кодировать значения в наборы издаваемых звуков, и рассчитывать на то, что собеседник сможет расшифровать этот код, воспринять значения, и предоставить осмысленный ответ. На момент написания работы среди социологов было распространено мнение, что коммуникация (невозможная без некой концептуальной схемы) является основой любого социального отношения. Шюц же указывает на музыку как на социальное отношение, первичное по отношению к коммуникации, так как она не подразумевает такой концептуальной схемы: музыку невозможно перевести, раскрыть ее содержание с помощью другой семантической системы. Но нельзя сказать, что она не значима, ведь любой участник социального отношения, создаваемого музыкой, воспринимает ее как значимое явление.

Воспроизведение музыки исполнителем подразумевает наличие у него предыдущего опыта, делающего музыкальное произведение понятным, даже если музыкант видит его в первый раз. Полученные в процессе эксплицитного и неэксплицитного обучения знания (нотная грамота, музыкальная теория) и навыки (игра на инструменте, пение) помогают воспроизвести музыку технически, а предыдущий опыт, дает возможность типизировать её. Изучение типизации занимает важное место в феноменологической традиции, к которой принадлежит Шюц, но в данном случае она не становится фокусом исследования. Важным является тот факт, что восприятие музыки исполнителем является социально-детерминированным, так как зависит от социально конституированных музыкальных авторитетов: учителей, других исполнителей, звезд музыкального мира. Его восприятие музыки зависит от биографической ситуации – тех социальных отношений, в которых он участвовал в прошлом, и в которых получал знания и навыки.

**Внутреннее время.** Для Шюца музыка – это значимое расположение тонов во внутреннем времени[[37]](#footnote-37). Астрономическое время имеет второстепенную важность, лишь как неизбежный спутник событий во внутреннем времени. Внутреннее время – это субъективное переживание, которое не привязано к внешнему физическому времени и пространству. Шюц видит любое восприятие музыки как событие, развертывающееся именно во внутреннем времени. Причем это событие длится, что является ключевой характеристикой музыки, отличающей ее от других видов искусства. Музыка воспринимается только как протяженность, последовательность тонов, ее нельзя свести к единичному значению. Этот модус восприятия Шюц называет политетическим. Последовательность знаков, например, текст, также можно воспринимать политетически – в качестве последовательности слов, предложений, абзацев. Тем не менее, после того как читатель ознакомился с текстом целиком – он может воспринять концептуальное значение всей последовательности разом, в одно мгновение – монотетично. Монотетическое восприятие – признак наличия концептуальной схемы. Именно она позволяет «перевести» значение последовательности знаков в единичный смысл, при этом не восстанавливая каждый раз мысленно всю последовательность заново. Музыка воспринимается только политетически, так как не снабжена концептуальной схемой – весь ее смысл в протяженности, последовательности. Именно поэтому важно ее развертывание во внутреннем времени: воспоминание об услышанной музыке или чтение нотного текста мысленно, без воспроизведения звуков может занимать лишь мгновение с точки зрения астрономического времени, но будет длиться столько сколько нужно во внутреннем времени.

Подробнее рассмотрим значимый характер музыки. Несмотря на отсутствие концептуальной схемы – музыка значима как для композитора, так и для наблюдателя, так как течение музыки во внутреннем времени пробуждает «поток сознания», состоящий из переплетения воспоминаний, впечатлений, ожиданий и реакций. Музыкальный текст воспринимается, исходя из существующего опыта слушания, оправдывая или не оправдывая ожидания относительно движения гармонии, разрешения диссонансов и т.д. Наблюдатель непрерывно ищет знакомые паттерны, позволяющие типизировать отдельные элементы и произведение в целом, тем самым постоянно создавая новые ожидания относительно дальнейшего развертывания.

**Соприсутствие композитора и наблюдателя.** Шюц рассматривает воспроизведение музыки (воображаемое воспроизведение, исполнение или слушание) как социальное отношение между композитором и наблюдателем. «Проигрывая» во внутреннем времени политетическую последовательность тонов, наблюдатель пытается воспроизвести такую же последовательность, которая играла во внутреннем времени композитора. Другими словами, он пытается понять музыкальную мысль композитора. Как мы выяснили, политетическое восприятие музыки подразумевает пробуждение воспоминаний, впечатлений, ожиданий и реакций, которые можно назвать «потоком сознания», так как он течет и длится во внутреннем времени. Реконструируя в своем внутреннем времени музыкальную мысль композитора, наблюдатель входит в его «поток сознания». Это создает квази-одновременность их опытов, так как помещает их в одно временное измерение – измерение внутреннего времени, в котором проигрывается музыкальная последовательность.

Для Шюца нахождение в одном времени – это ключевой момент. Именно нахождение в одном времени, соприсутствие в «живом настоящем» придает отношению характер интеракции лицом-к-лицу, со всеми вытекающими. Вне какой-либо концептуальной схемы между композитором и наблюдателем происходит процесс взаимной подстройки, лежащий в основе любого социального отношения. Эта довольно сложная и длинная линия аргументации, делающая музыку потоком сознания, нужна для того, чтобы придать музыке характер интеракции лицом-к-лицу, который бы демонстрировал возможность такой интеракции без использования концептуальной схемы. Таким способом Шюц доказывает первичность социального отношения перед коммуникацией, попутно высвечивая важные факты конкретно музыкального характера.

Он решает проблемы музыкального значения способом, подобным тому, которым воспользовался Адорно, но не идентичным. Он также описывает музыкальное значение как структуру организации тонов, делая ее объективной. Наблюдатель, воспроизводя музыкальную последовательность, реплицирует поток сознания композитора, что указывает на идентичность содержания этого потока. Но при этом, в отличие от Адорно, Шюц не утверждает, что музыкальный смысл можно воспринять неверно. Теория Адорно подразумевала разные способы рецепции музыки – от более верных к менее верным. Шюц же воспринимает любое воспроизведение звуковой последовательности во внутреннем времени как идентичное, как совместное нахождение в одном и том же потоке сознания. Это позволяет ему сохранить объективистскую позицию по отношению к содержанию музыки, при этом не имея необходимости заниматься музыкальной герменевтикой.

**Исполнение музыки как социальное отношение.** Установив суть социального отношения между композитором и наблюдателем, становится возможным рассмотреть более сложное отношение – между исполнителем и слушателем. Сложность заключается в том, что отношения исполнителя со слушателем являются надстройкой, продолжением отношений композитора с исполнителем. Исполнитель вступает в социальное отношение с композитором, настраиваясь на его поток сознания, чтобы воспроизвести в форме слышимых звуков ту структуру тонов, которая звучит в его внутреннем времени. В ситуации концерта исполнитель становится посредником между композитором и слушателем, позволяя последнему проделать вышеописанную операцию, не имея необходимой музыкальной подготовки. Исполнитель экстернализирует музыкальную мысль, разделяемую им с композитором (хоть и лишь квази-одновременно), позволяя «подключиться» к этой двусторонней связи третью сторону. В отличие от отношений композитора и наблюдателя, которые могут происходить и без непосредственного звучания музыки, лишь во внутреннем времени – отношения исполнителя и слушателя обязательно сопровождаются воспроизведением последовательности тонов и во внешнем времени. Лишь таким образом слушатель может воспринять политетическую последовательность во внутреннем времени. Получается, что социальное отношение между исполнителем и слушателем состоит в их совместном опыте нахождения в нескольких временных измерениях.

То же можно сказать и о социальном отношении, в котором состоят исполнители по отношению друг к другу. Они также находятся в нескольких временных измерениях одновременно, и должны координировать свои действия для того, чтобы совместными усилиями воспроизвести политетическую музыкальную мысль. Музыкальное исполнительство – очень сложный вид коммуникации, требующий от музыкантов сонастроенности, способности воспринимать и предсказывать действия друг друга. Чем больше становится коллектив – тем сложнее музыкантам работать без посредничества дирижера, ведь взаимная подстройка между большим количеством людей невозможна просто по причинам ограниченности человеческого восприятия. Коммуникация требует фокуса внимания, которое невозможно уделять большому количеству объектов одновременно. Дирижер позволяет заменить многостороннюю коммуникацию между всеми участниками исполнения сразу, на двустороннюю коммуникацию (не считая композитора).

Таким образом, музыка эмблематична относительно всех других видов коммуникации лицом-к-лицу. Она демонстрирует первичный характер социального отношения, заключающегося во взаимной подстройке всех участников. Это касается как случаев реальной коммуникации лицом-к-лицу, как в случае с исполнителем и слушателем, или исполнителем и исполнителем, так и случаев квази-одновременной коммуникации, как в случае с композитором и наблюдателем, или слушателем и исполнителем, опосредованным средствами звукозаписи. Совместное музицирование по своему внутреннему устройству – очень сложный вид коммуникации, при этом не в полной степени сознательный, но во многом автоматический, ставший понятным за счет долгой практики и постепенной хабитуализации.

**Вывод:** феноменологический подход Альфреда Шюца представляет интерес для социологических исследований музыки как образец анализа коммуникативной составляющей музыки. Тем не менее, среди микросоциологических подходов существуют более современные и эвристичные. Работа Шюца представляет скорее исторический интерес для социологии музыки.

# 1.6 Музыкальная практика и повседневность в работах Тии ДеНоры

Работы Тии ДеНоры посвящены комплексному анализу музыки как социального явления. Начиная с рассмотрения единичных практик «использования» («affordance») музыки в повседневной жизни, она приходит к анализу музыки как медиума социального конструирования. За счет механизмов, похожих на те, которые описывал Адорно, музыка становится ресурсом миропостроения, а не отражением уже существующей социальной реальности. ДеНора фокусируется на той роли, которую музыка играет в повседневной жизни разных людей, сохраняя этот фокус даже при выходе на макро-уровень. Работы ДеНоры являются примером современного, методологически обоснованного подхода к социологии музыки, совмещающего глубокое понимание социологической проблематики и музыкологической специфики.

**Повседневные практики.** Микро-уровневые подходы, к которым можно отнести и подход ДеНоры, рассматривают музыку как часть повседневной жизни. Таким образом, можно зафиксировать не только те значения, которые закрепленны за музыкой в дикурсе, но и конкретные действия, в которых музыка участвует. Она может сопровождать длительные и интеллектуально-нетребовательные практики, вроде вождения или уборки, выступая в качестве фона, а может быть центральным объектом, вокруг которого организовывается вся практика, как в ситуации концерта. В любом случае, валидным будет рассмотрение мотивации и значений, которые агент связывает с музыкой. Эмпирические исследования ДеНоры показывают, что зачастую музыка выступает в качестве средства организации практик. Исследовательница пользуется понятием «affordance», обозначающим те цели, которые достигаются агентами с помощью музыки. Это буквально способы применения музыки, указывающие на то, какой эффект она может оказывать на агента.

Такой микросоциологический подход к музыке выгодно выделяет методологию ДеНоры на фоне других. Сорокин и Адорно в особенности страдали от слишком макро-ориентированного подхода, вынуждавшего их делать широкие теоретические обобщения, не привязанные напрямую к конкретным практикам агентов. Воспроизводя повседневное представление агентов о музыке, ДеНора раскрывает важный факт социального бытования музыки. В противовес многим эстетическим теориям, абсолютизирующим музыку, делающим ее ценностью самой по себе – повседневное сознание чаще всего воспринимает музыку как инструмент, позволяющий совершить действие, войти в состояние, повлиять на мир или на себя. Причем этот инструментальный характер не принижает значение музыки, наоборот, наделяет ее особой силой, позволяющей изменять мир. С такой точки зрения ценность музыки проявляется именно в том, как она способна влиять на другие сферы жизни, посредством воспринимающего ее агента.

Денора приводит разные примеры применения музыки, связанные с управлением собственными эмоциями (созданием настроения), манипуляциями памятью, фокусированием внимания и т.д.[[38]](#footnote-38) Это показывает вариативность в способах применения музыки, то, что она не обладает единственным возможным эффектом. С методологической точки зрения, рассмотрение музыки как практики, в противовес анализу значения произведений, лучше раскроет реальные условия музыкального бытования.

**Когнитивное измерение музыкальных практик.** Развивая идеи Адорно, ДеНора уделяет внимание тому, как музыка способна ориентировать сознание[[39]](#footnote-39). Во-первых, отметим практики манипуляции памятью, связанные с музыкой. Как культурно-значимый объект, которому агенты уделяют внимание, музыка обладает способностью закреплять за собой воспоминания. Это явление подтверждается многочисленными свидетельствами о том, что музыка «пробуждает» воспоминания о чем-либо: событии, действии, периоде жизни. К музыке привязываются впечатления и чувства, которые затем реконструируются при последующем прослушивании. Это может стать основой отдельной практики, когда агент специально прослушивает произведение или отрывок, чтобы «вернуться» к тем воспоминаниям, восстановить их в сознании. Особенно заметной эта особенность музыки становится в медицинском контексте. Существуют исследования, показывающие эффективность музыкальной терапии при работе с пациентами, страдающими от болезни Альцгеймера[[40]](#footnote-40). Люди, теряющие память, могут вдруг показать значительное улучшение состояния после прослушивания знакомой музыки. Это одно из наиболее явных доказательств того факта, что музыка способна ориентировать память. Механизмом такого вспоминания, судя по всему, служит способность музыки закреплять за собой определенные ассоциации, состояния сознания, которые затем реактивируются в сознании, при последующем прослушивании.

По тому же принципу работает и способность музыки вызывать определенные чувства и состояния сознания в целом. Несмотря на отсутствие понимания механизмов работы этого явления – музыка часто применяется для «создания настроения» в разных контекстах. Примерами могут послужить рестораны, клубы, торжественные или траурные мероприятия, вечеринки и т.д. Во всех подобных случаях агенты имеют четкое представление о том, какая музыка вписывается в контекст ситуации, настраивает участников на верное настроение, а какая нет. Агенты используют музыку для манипулирования собственным состоянием: успокоения и настройки на рабочий ритм, расслабления, настройки на взаимодействие с окружающими.

**Музыка как медиум социального конструирования.** ДеНора работает в логике «сильной программы», поэтому, следуя тезису об автономии культуры, она концентрируется на том, как музыка может влиять на социальные отношения, а не наоборот[[41]](#footnote-41). Логика «социологии музыки» («sociology of music» по аналогии с «sociology of culture») предлагает рассматривать музыку как зависимую от других, более сильных социальных факторов. Но как показывают приведенные выше примеры, музыка также может выступать в качестве медиума, формирующего другие практики, ориентирующего сознание агента, имеющего причинный характер.

На основе объемного эмпирического материала ДеНора приходит к теоретическому обобщению той роли, которую музыка играет в повседневной жизни агентов. Она считает, что верным уровнем абстракции, на котором стоит рассматривать музыку в контексте социологических исследований – является уровень практик. На этом уровне музыка либо сама является практикой (как слушание или исполнение), либо является базой и ресурсом для других практик. В обоих случаях музыка является ресурсом для действия и сознания. В первом случае, музыка воспринимается как значимая практика, которая достойна того, чтобы тратить на нее время и силы, приобретая что-то взамен. Во втором, музыка воспринимается как значимый объект, взаимодействие с которым позволяет достичь какой-либо цели. Общим в обоих случаях становится значимый характер музыки. ДеНора в отличие от Адорно придерживается субъективистской позиции относительно музыкального содержания. Как мы видели ранее, основной механизм, воспроизводства значения с помощью музыки – своеобразное «заражение», когда за музыкой закрепляются состояния, чувства и события, близкие к ней темпорально или ассоциативно. Тем не менее, сами музыкальные структуры не одинаковы – каждое произведение является объективной структурой и обладает отличиями от всех других. Таким образом, ДеНоре удается, с одной стороны признать за музыкой способность становиться носителем субъективных арбитрарных значений, а с другой – сохранить достоинства теории Адорно, сделав музыку объективной структурой. Последнее позволяет рассматривать музыкальные структуры как потенциально формирующие когнитивные схемы агентов, сталкивающихся с ними. Все же арбитрарность тех смыслов, которые приписываются музыке наблюдателями, не отменяет того, что она является абстрактной формой, которая может стать объектом интеллектуальной деятельности человека.

Подытоживая, скажем, что музыка может являться таким объектом, взаимодействуя с которым агент приобретает новый опыт, новые когнитивные схемы. Эти ресурсы затем возможно применить для построения и изменения социального мира. Таким образом, музыка выступает в качестве медиума социального конструирования в исследованиях Тии ДеНоры.

**Вывод:** подход Тии ДеНоры является образцовым примером современного социологического исследования музыки. Она фокусируется на конкретных музыкальных практиках, совмещая глубокое междисциплинарное понимание музыки с крепким социологическим фундаментом.

# 1.7 Методология Пьера Бурдье в контексте изучения поля музыки

Пьер Бурдье – один из наиболее влиятельных социологов ХХ века. Он занимался изучением социального пространства и разрабатывал свою теорию полей. Бурдье рассматривал различные подсистемы общества (поля) как гомологичные, похожие друг на друга, так как во всех них действуют одни и те же движущие принципы. Именно эти принципы и пытался установить Бурдье. В своих исследованиях он уделял большое внимание культуре и искусству, их социальной роли. В своих работах, посвященных полю литературы и произведениям искусства в целом, Бурдье показал каким образом возможно исследовать эти явления с точки зрения социологии. Здесь мы рассмотрим методологию Бурдье применительно к социологическим исследованиям поля музыки.

**Капитал и «игра с нулевой суммой».** Принципом социальной стратификации по Бурдье выступает капитал разных видов. Капитал – это накопленный труд, который дает агентам возможность апроприировать социальную энергию в реифицированной или живой форме[[42]](#footnote-42). Чем больше у агента капитала – тем выше его положение в социальном пространстве. Именно капитал детерминирует положение агента в поле. Эквивалентом любого капитала является время, потраченное на труд (labor-time), за счет которого создан капитал. При чем имеется в виду не только труд приобретающего, но и весь накопленный труд предыдущих производителей.

Существуют разные виды капитала: экономический (богатство), культурный (образование, навыки), социальный (связи, контакты, членство в группе), символический (престиж, признание, символическое доминирование) и другие. Для каждого поля можно выделить соответствующий ему вид капитала: в нашем случае, исследуя музыкальное поле мы будем говорить преимущественно про музыкальный капитал, хотя он по большей части является подвидом культурного капитала. Капитал любого вида также может существовать в разных формах: объективированный капитал (имущество), инкорпорированный (embodied) капитал (габитус), институционализированный капитал. Объективированный капитал является наиболее понятной формой существования капитала, так как по сути покрывается классическим понятием капитала, возникшего в экономике. Капитал может присутствовать сразу в нескольких формах, как в случае с образованием. Во-первых, образование – это инкорпорированный капитал, который заключен в теле и сознании агента, его знаниях, навыках, внешнем виде и диспозициях. Образование (если мы говорим про формальное образование) приобретено агентом в процессе эксплицитного и неэксплицитного обучения в каком-либо специализированном учреждении. По окончании обучения агент также получает диплом об образовании, то есть объективированный капитал, а также институционализированный капитал. Это значит, что его компетенция легитимируется образовательной организацией, которая обладает определенным авторитетом. Это усиливает капитал агента, так как наделяет его престижем институции, позволяя не доказывать каждый раз наличие знаний и навыков на практике. По аналогии с «экспертными системами», о которых пишет Энтони Гидденс, оценка компетенции эксперта отдается на откуп образовательной организации, которая считается достойной такую оценку выносить. Таким образом образование как капитал предстает сразу в трех формах.

Капитал позволяет накапливать ресурсы со временем, увеличивая жизненные шансы обладателя. Благодаря накоплению и передаче капитала происходит социальное расслоение. Агенты, имеющие определенное количество капитала в качестве наследства уже обладают большими объективными шансами на его сохранение, воспроизводство и дальнейшее накопление, чем агенты, начинающие «с нуля» (хотя технически он практически никогда не бывает нулевым). Капитал – это ресурс, который можно использовать в качестве ставки и оружия в борьбе, которая постоянно происходит в поле. Но использование капитала – это тоже определенного рода навык. Агент должен обладать определенным габитусом, который бы позволял ему апроприировать тот или иной вид капитала.

Капитал подчиняется закону ограниченности ресурсов. Чем более распространен тот или иной вид капитала, тем менее ценным он будет. Мы уже обсуждали этот факт при сравнении теорий Беккера и Бурдье. Поле – это «игра с нулевой суммой» и приобретение какого-либо капитала или изменение ценности капитала всегда значит потери в другом месте поля. Это может быть прямой зависимостью, когда один агент приобретает капитал, за счет потери другого агента: как в случае кражи, приобретения капитала силой, рыночной конкуренции; или косвенной, как в случае девальвации того или иного вида капитала из-за все большего распространения. Мы упоминали пример с образованием ранее, но данный тезис будет верен и в отношении суждений вкуса, например, музыкальных предпочтений, когда агенты, стремящиеся улучшить свое социальное положение, будут стараться провести границу между собой и менее статусными агентами, за счет адопции нишевых, непопулярных вкусов, сигнализирующих об их отличии от большинства. Эффективность такой стратегии будет зависеть от имеющегося капитала, приводя к переходу в класс «искушенных» в случае успеха, и в класс «маргиналов» в случае неуспеха.

Разные виды капитала могут конвертироваться друг в друга, но с потерями. Простейшим видом конвертации будут траты времени и физических сил, необходимые для приобретения того или иного вида капитала. Но конвертация разных капиталов друг в друга при переходе в другое поле также имеет место. Чем более гомологичны поля, к которым принадлежат эти виды капитала, тем лучше будет коэффициент конвертации. Если рассматривать академическую музыку и популярную как два разных поля, то коэффициент конвертации будет довольно хорошим. При входе в поле популярной музыки, агент с высоким капиталом может рассчитывать на то, что его будут воспринимать как статусную фигуру, хотя и в меньшей степени, чем в его «родном» поле. С другой стороны, при входе в поле политической власти, заслуги в академической музыке конвертируются в положение в новом поле крайне слабо. Разные поля в рамках поля музыки обладают низкой объективной дистанцией, что говорит о гомологичности тех видов капитала и тех диспозиций, которые играют роль в этих полях. Следовательно, чем больше эта объективная дистанция, тем сильнее будут отличаться ключевые виды капитала и диспозиции.

Капитал – это аналитическая категория, которая является результатом теоретизирования, а не объективной характеристикой вещей. Использование понятия капитал указывает на две важные особенности социального пространства. Первая – логика приобретения. Любое действие агента можно рассматривать с точки зрения того, как это влияет на его капитал. Любой агент сознательно или бессознательно стремится к сохранению или увеличению своего капитала. Вариация в индивидуальных целях обусловлена тем, что каждый преследует разные виды капитала, соответствующие тем полям, в которых агенты преимущественно находятся. Но все из них стремятся к увеличению какого бы то ни было капитала. Даже сохранение имеющегося капитала требует от агента работы. Поле постоянно находится в движении, поэтому те агенты, которые не работают над приобретением капитала – проигрывают, так как остальные участники поля двигаются по социальному пространству. Положение в поле всегда относительно, и капитал постоянно изменяет свою цену, что приводит к падению социального статуса агентов, ничего не делающих для его повышения. Вторая особенность – логика накопления. Социальная стратификация является следствием накопления капитала. Одни агенты выбирают выигрышные стратегии, приобретают и конвертируют капитал, за счет чего улучшают свое положение в социальном пространстве. Другие агенты выбирают проигрышные стратегии и теряют капитал или не успевают подстроиться под новые доминирующие виды капитала. Накопленный капитал передается последующим поколениям, и их социальная траектория во многом зависит от этого наследства.

**Диспозиции и габитус.** Помимо объективной позиции в социальном пространстве, определяемой имеющимся капиталом, каждый агент обладает диспозициями. Диспозиция – это схема восприятия и оценки (вкуса), а также схема, производящая классифицируемые практики и работы, формирующаяся в практике, исходя из объективных условий существования и положения в поле. Диспозиция является субъективной характеристикой положения агента в поле. Объективные структуры, производящие диспозиции отражаются в них (в преобразованном виде). Это приводит к тому, что в суждениях агента об окружающем мире, в оценке себя и окружающих он воспроизводит субъективно свое объективное положение в поле. Это значит, что изучение диспозиций необходимо при исследовании поля, ведь объективные структуры также отражаются в них (порой только в них).

Диспозиции образовываются на основе позиции в поле и траектории движения в поле. Значение имеет не только нынешнее количество капитала, но и динамика его приобретения/потери. То есть агент, предполагая изменения своего положения в поле, невольно начинает ориентироваться на это ожидание, субъективно подстраиваясь под будущее социальное положение. С другой стороны, работает и инерция, не позволяющая диспозициям сразу подстроиться под изменившееся положение. Это позволяет нам сделать вывод о том, что диспозиции относительно автономны от позиций. Диспозиции зависимы от имеющегося капитала, но не детерминированы им.

Диспозиции играют ключевую роль в воспроизводстве капитала. Именно в диспозициях содержатся специфические навыки, необходимые для апроприации тех или иных видов капитала. Диспозиция – это субъективная подстройка агента под его объективное положение в социальном пространстве, закрепляющая это положение. Таким образом, помимо унаследованного капитала, каждый агент получает и схемы восприятия и оценки, позволяющие ему ценить этот капитал и управлять им. Именно этим обусловлена устойчивость социальных структур, которую исследовал Бурдье. Агенты, находящиеся в доминирующем положении в социальном пространстве, обладают не только ресурсами, для того, чтобы и дальше сохранять свое социальное положение, но и субъективным ощущением достоинства, удобства нахождения в этом положении. То же верно и для представителей доминируемых классов – они обладают не только низкими ресурсами для улучшения своего социального положения, но ощущением своей неполноценности, недостаточности знаний и навыков, для того чтобы быть членом доминирующего слоя.

Диспозиция – это мельчайшая единица габитуса. Целостный габитус является системой диспозиций, так что диспозиция – более мелкое, конкретное проявление габитуса. Габитус – это система приобретенных диспозиций, функционирующая как система генеративных схем, производящих практики и представления. То есть на основе приобретенных в процессе эксплицитного и неэскплицитного обучения схем восприятия и оценки, начинают производиться практики и представления. Габитус – это структурированная структура, предрасположенная функционировать как структурирующая структура[[43]](#footnote-43). Это значит, что габитус может изменяться со временем, но при этом с гораздо большей вероятностью будет работать как схема, производящая и воспроизводящая, практики. То есть габитус сопротивляется условиям, пытающимся его изменить, имеет некоторую степени инерции.

Габитус – тоже форма капитала. Это инкорпорированный капитал, имеющий видимость примордиальной, естественности, но на самом деле приобретенный. В пример можно привести музыкальную одаренность (вспомним хотя бы то, что «музыкальностью» называл Александер). Несмотря на то, что музыкальные диспозиции во многом связаны с обучением, с тем насколько музыка была частью жизни родителей ребенка, и какое отношение к ней прививалось – музыкальность в повседневной идеологии воспринимается как «естественная одаренность». Таким образом приобретенный навык, являющийся капиталом «натурализируется», начинает фигурировать как результат стечения обстоятельств, а не работы по приобретению. Габитус – «нужда, ставшая добродетелью». Это «подстройка» под объективные условия существования, которые настолько естественны для агента, что габитус, подходящий к ним кажется врожденным. Это еще один фактор стабильности социальной структуры: агенты, занимающие доминируемое положение в поле, совершенно необязательно недовольны им. Они могут стремиться к улучшению своего положения, но при этом воспринимать существующие условия существования как нормальные или хорошие. Такая диспозиция способствует тому, чтобы они сохраняли свое социальное положение, не делали слишком резких попыток его изменить. Габитус обеспечивает воспроизводство практик во времени (а вместе с ними и социальной структуры), причем таким образом, который не требует внешнего эксплицитного принуждения.

Габитус «активируется» автоматически, когда агент входит в определенное поле и на него начинают действовать объективные силы. Для этого не требуется осознания или возникновения полной репрезентации, хотя частичные репрезентации скорее всего будут. Это значит, что агент, попадая в ситуацию, относительно которой у него имеются определенные диспозиции, будет действовать в соответствии с ними, даже практически не осознавая этого. Напротив, произведенные габитусом практики и оценки будут восприниматься им как естественные, возникшие сами собой, как единственно верная реакция. При этом, несмотря на то, что габитус снабжает агента необходимыми репертуарами поведения, позволяющими ему существовать в социальном мире – он не является рационально сконструированным. Габитус является продуктом объективных условий существования и не может свободно изменяться по желанию агента.

Габитус является генеративной схемой, производящей практики агента. Габитус может производить бесконечное количество практик, мыслей, восприятий, но в рамках границ, определенных объективными условиями существования. Это не механическое воспроизводство одного и того же, но бесконечное разнообразие в рамках определенных границ. То есть габитус позволяет практикам варьироваться, но эта вариация не фундаментальна. Габитус детерминирует не конкретный облик практик, но те рамки, в которых они будут существовать. Если говорить о музыкальных практиках – габитус агента не обязательно детерминирует то, какого конкретно исполнителя или композитора он будет слушать, на каком конкретно инструменте играть (хотя и такое возможно). Более вероятной будет ситуация, когда агент будет рассматривать игру на определенной группе инструментов (симфонического орекстра, джаз-бенда или рок-группы) как предпочтительную для себя и своих близких. Также и с музыкальными вкусами – агент совершенно не обязательно будет фанатом конкретного композитора, но скорее всего сможет сказать какой жанр или направление ему противно.

**Поле.** Поле – относительно автономное структурированное пространство, в котором действуют объективные силы, определяющие отношения между агентами. Положение агента в поле определяется его капиталом (разных видов) и габитусом. То есть положение в поле включает в себя как объективные возможности, так и субъективное желание и умение пользоваться этими возможностями. При возникновении разрыва между позицией и диспозициями, существует предрасположенность к их сближению, достижению оптимума. Это происходит потому, что диспозиции сталкиваются с несоответствующими объективными условиями существования, невозможностью реализоваться и изменяются вследствие этого.

Поле является местом борьбы разных агентов, пытающихся улучшить свое положение в поле, что и приводит к изменению поля во времени. Агенты постоянно ведут работу по определению и переопределению принципа доминации в поле. Одни виды капитала становятся важными, другие теряют значимость. Причем эта борьба чаще всего не воспринимается самими агентами в логике приобретения и потерь. Каждый из них действует в соответствии со своей идеологией, своими ценностями, утверждая их значимость доступными способами. Для агентов процесс борьбы за доминацию в поле предстает как соперничество мировоззрений разных людей, каждый из которых защищает свою позицию. Поле имеет определенные ставки и интересы, конституирующие его, и разделяемые всеми членами поля. Наиболее важным из этих интересов является интерес в существовании поля как такового. В случае поля музыки стоит выделить стремление участников закрепить за собой доминирующее определение того, что можно считать музыкой, и того, что можно считать хорошей музыкой. Бо́льшую часть стратегий в поле определяет позиция агента, то есть структура распределения объективированного и инкорпорированного капитала. Тем не менее, диспозиции влияют на то как будет использован имеющийся капитал.

Структура полей гомологична: все поля организованы в соответствии с бинарными оппозициями +/-, доминантный/доминируемый. Во-первых, это значит, что во всех полях действуют одни и те же фундаментальные принципы. Это позволяет агентам переносить схемы восприятия и оценки, приобретенные в одном поле, на «аналогичные» случаи других полей. В особенности это касается близких полей, так как их объективная дистанция приводит к тому, что в них возникают принципиально подобные ситуации. В исследованиях ДеНоры приводятся примеры того, как музыканты начинают переносить концепции, термины и когнитивные схемы, приобретенные в музыкальной среде, на другие сферы жизни. Это наглядная демонстрация принципа гомологичности полей – диспозиции, работающие в одном поле, могут активироваться и в другом. С точки зрения исследователя тезис о гомологичности полей означает, что при изучении любого из них можно использовать ту же методологию. Это также значит, что результаты исследования какого-либо поля будут с высокой вероятностью верны в отношении структурно-близких полей. Несмотря на гомологичность полей они относительно автономны друг от друга. Капитал разных полей можно конвертировать, но эта конвертация никогда не будет полной. Поле нельзя рассматривать как служебное в отношении какого-либо другого поля, кроме случаев, когда одно поле включает в себя другое.

Есть три уровня социальной реальности, на которых нужно рассматривать любое поле. Первый – позиция поля в поле власти (field of power) и её изменение во времени. Поле власти определяет основной принцип доминации в обществе и включает в себя все остальные поля. Поэтому любое поле можно рассматривать с точки зрения того, какой статус это поле имеет по сравнению с другими. Второй уровень – внутренняя структура поля, то есть структура объективных отношений между агентами, находящимися в состоянии состязания за легитимность. Несмотря на то, что ключевые механизмы функционирования поля работают в отношении любого из них – конкретные социальные формы могут отличаться. Именно поэтому изучение одного поля не значит изучение всех. Исследование Пьером Бурдье поля литературы[[44]](#footnote-44) не позволяет нам автоматически добиться понимания поля музыки. Третий уровень – генезис габитуса агентов поля (который состоит из позиции и траектории). В эмпирической части нашего исследования мы сконцентрируемся прежде всего на втором и третьем уровне, хотя важные факты будут выявлены и в отношении первого.

Поля имеют разную степень автономии от поля власти, что проявляется в различной силе двух принципов иерархизации в поле: автономного и гетерономного. Автономный – исходя из внутренней структуры и запросов самого поля. Гетерономный – исходя из структуры поля власти. Чем более поле зависимо от поля власти, чем более они гомологичны – тем в большей степени доминировать в нем будут те же агенты, что доминируют в поле власти в целом. Это еще раз демонстрирует принцип конвертации капиталов. Автономный принцип иерархизации свидетельствует о низкой степени конвертации капитала, а гетерономный – о высоком.

**Преимущества методологии Бурдье в исследованиях поля музыки.** Методология Пьера Бурдье является одной из наиболее подходящих для исследования поля музыки. Сам Бурдье уже использовал ее для исследования другого вида искусства – поля литературы. В качестве заключения теоретической части исследования, мы рассмотрим преимущества методологии Бурдье перед другими рассмотренными, в контексте изучения поля музыки.

Во-первых, методология Бурдье не интеракционистская. В отличие от Беккера или Шюца, Бурдье утверждает, что поле – это пространство объективных отношений. Агенты в поле связаны друг с другом, даже если не участвуют в совместных действиях напрямую. Поле – это физическая метафора. Если тела не сталкиваются – это еще не значит, что они не находятся в одном пространстве. Применительно к нашему исследованию это значит, что агенты из поля музыки могут не взаимодействовать друг с другом напрямую, но при этом будут обладать определенными диспозициями в отношении друг друга. Такие диспозиции демонстрируют объективные отношения между агентами поля.

Во-вторых, Бурдье придерживается субъективистской позиции в отношении содержания музыки. Бурдье рассматривает в качестве произведения искусства любой объект, читающийся таковым посредством коллективного представления о нем, как о произведении искусства (как и Беккер). Так поступает большинство современных исследователей, так как подобное методологическое решение позволяет решить проблемы музыкальной герменевтики, снимая ее необходимость.

В-третьих, методология Бурдье работает на всех уровнях теоретизирования: макро-уровне, мезо-уровне и микро-уровне. Из всех представленных теорий, именно Бурдье максимально эффективно покрывает все три уровня. Современные подходы больше концентрируются на микро-уровне, крайне осторожно работая с более высокими уровнями абстракции. Методология Беккера во многом аналогична подходу Бурдье, но проигрывает в эвристичности: она просто позволяет сделать меньше гипотез, поставить меньше вопросов.

Методология Бурдье позволяет изучать поле разными способами. Сам Бурдье известен в большей степени именно большими количественными исследованиями[[45]](#footnote-45), но его методология позволяет работать и с качественными методами. С исследовательской точки зрения имеет значение только объективная структура поля, но она отражается в индивидуальных диспозициях агентов[[46]](#footnote-46). Объективные отношения агентов не заключены в человеческой популяции и в интеракциях между людьми. Поэтому объективные отношения агентов порой наблюдаемы только в субъективных диспозициях, что делает их таким же валидным объектом социологического исследования.

Методология Бурдье не настолько специфично подогнана к исследованиям музыкального поля как методология ДеНоры. В исследованиях ДеНоры высвечиваются многие важные особенности музыки как объекта социологического исследования, в особенности в вопросах музыкального значения. Комбинация музыки как объективной структуры и арбитрарных значений, которые ей приписываются разными субъектами, видится наиболее продуктивным вариантом рассмотрения музыки в социологии. Тем не менее, подход Бурдье дает лучший результат при исследовании социальной структуры поля музыки, а вопросы значения уходят на второй план при такой постановке акцентов. Эти причины обусловливают использование подхода Бурдье в качестве методологической базы нашего исследования.

**Вывод:** методология Пьера Бурдье представляет большой интерес для социологии музыки. Рассмотрение музыки как поля является одной из лучших исследовательских стратегий для проведения эмпирических исследований в отрасли.

# Глава 2. Эмпирическое исследование диспозиций музыкантов-любителей

Вторая глава посвящена практической части исследования. В ней мы апробируем сформулированные методологические принципы в эмпирическом исследовании диспозиций и практик музыкантов-любителей, на примере 7 членов любительских хоровых коллективов Санкт-Петербурга.

# 2.1 Программа эмпирического исследования музыкантов-любителей

**Постановка проблемы.** Эмпирическая часть нашего исследования посвящена изучению диспозиций музыкантов-любителей. Такой выбор обусловлен следующими причинами. Во-первых, социология музыки довольно часто выбирает отношения производителей и потребителей культуры в качестве своего объекта. Когда речь заходит о поле музыки именно динамика отношений между этими группами видится одной из наиболее интересных для социологического изучения. Профессионалы, участвующие в создании и воссоздании искусства, легитимации его как имеющего ценность и заслуживающего внимания объекта, то есть поддерживающие культурную и социальную значимость искусства могут рассматриваться в качестве большого профессионального сообщества постоянно взаимодействующих агентов, основанного на большом количестве неэксплицитных конвенций (как у Беккера), или же как обитатели пространства объективных сил: поля, определяющего отношения между ними и другими участниками поля (как у Бурдье). Возможно сместить фокус с макроуровня на микроуровень, рассматривая коллективы производителей и социальные отношения, возникающие в них (как у Шюца) или на практики отдельных агентов, и то, что они «делают с помощью музыки», какое место она занимает в их жизни (как у ДеНоры). В любом случае, проблематика взаимоотношений производителей и потребителей имеет большое значение в исследованиях поля искусства.

Производители искусства - это не монолитная группа, они представлены огромным количеством фракций и классов, разделенных жанрами, практиками, конвенциями и т.д. В данной работе мы рассматриваем поле музыки, в котором также можно выделить группы потребителей и производителей. Одной из сравнительно малоисследованных категорий являются музыканты-любители (или просто любители), для которых музыка не является средством заработка и профессией[[47]](#footnote-47). Эта прослойка производителей интересна именно своим срединным положением: с одной стороны, они являются участниками постоянно действующих музыкальных коллективов, принимают активное участие в жизни музыкального мира (репетиции, концерты, сообщество), составляют значительную его долю, с другой, они не обладают тем же уровнем легитимности и институционализированным капиталом (образованием, местом в проф. коллективе), что и профессиональные музыканты (или просто профессионалы), отчего занимают более низкое положение в поле, несмотря на то, что могут быть настолько же компетентны в вопросах музыкального исполнительства. Так как отношения между разными категориями в поле построены на оппозициях, различении, то рассмотрение музыкантов-любителей, противопоставленных как профессионалам, так и «немузыкантам» (или «наивным» исполнителям) видится перспективным вариантом исследования музыкального поля – прояснив их положение, можно лучше высветить структуру музыкального поля в целом.

**Дизайн исследования.** В данной работе мы будем пользоваться методологией П. Бурдье, а значит и его ключевыми понятиями. В параграфе, посвященном Бурдье мы разобрали понятия капитала, диспозиции, габитуса и поля. Музыканты-любители в нашем случае – это любые агенты, участвующие на относительно постоянной основе в деятельности музыкального коллектива, для которых данная деятельность не является (основным) средством заработка. Другие характеристики типичные для этой категории агентов, такие как занятость вне поля музыки в качестве основного рода деятельности, отсутствие высшего образования в сфере музыки и другие – коррелируют с главным критерием нашего определения, но не являются обязательными. Это следствия объективного положения любителей – необходимости обеспечивать себя средствами к существованию, иметь другой основой род деятельности, если они не выбрали музыку в качестве такового. Таким же коррелятом, а не жесткой оппозицией является более низкий чем у профессиональных музыкантов уровень музыкальной компетенции. Действительно, ввиду отсутствия профессионального музыкального образования, меньшего количества времени, уделяемого музыке, любители чаще всего менее компетентны по сравнению с профессионалами, но и это верно не во всех случаях. Любители отличаются от профессионалов именно отношением к полю и положением в поле, а не компетенцией, отчего могут достигать высот по этому параметру, не переставая быть любителями. Разница в статусе между профессионалами и любителями обусловлена во-многом наличием у первых институционализированного капитала (проф. образование, рабочие места в проф. коллективах), которое как бы не требует дополнительных доказательств, а значит компетенция подразумевается, как следующая автоматически. Хотя Бурдье считает структурные отношения, существующие в поле более важными чем дискурс о них, он пишет о том, что объективные отношения, возникающие в поле, отражаются в репрезентациях агентов – то есть их диспозициях – в том как они воспринимают собственное положение в поле, отношения с другими агентами. Зачастую структурные отношения наблюдаемы только в репрезентациях или интеракциях агентов, несмотря на то, что существуют и вне их. Поэтому изучение диспозиций агентов через их репрезентации с помощью метода интервью также важно как рассмотрение структуры в целом с помощью количественных методов. Именно этим обусловлен дизайн данного исследования.

Объект исследования – музыканты-любители.

Предмет исследования – диспозиции музыкантов-любителей[[48]](#footnote-48).

Цель исследования – выявить ключевые диспозиции музыкантов-любителей, составляющие их габитус.

Задачи:

1. Выделить основные классы агентов, занятых в поле музыки.

2. Выявить практики за счет которых музыканты-любители входят в поле музыки.

3. Выявить влияние окружения музыкантов-любителей на их положение в поле музыки.

4. Выявить влияние положения музыкантов-любителей в поле музыки на положение в других полях.

5. Определить диспозиции музыкантов-любителей в отношении других участников поля музыки.

**Исследовательские вопросы.**

1. Как и на каком этапе жизни у музыкантов-любителей формируются диспозиции в отношении музыки как значимого, обладающего ценностью объекта?

2. Имеют ли музыканты-любители диспозиции, отражающие их объективное положение в поле?

3. Разделяют ли музыканты-любители «обывательские» конвенциональные представления о поле музыки: о месте музыки в жизни, о жанрах?

4. Как музыканты-любители оценивают влияние своей практики на другие сферы жизни?

**Выборка.** В данном исследовании мы сконцентрируемся на конкретном классе музыкантов-любителей – участниках любительских хоровых коллективов. Этот выбор обусловлен тем, что любительские хоры – устоявшаяся распространенная форма существования музыкального коллектива с понятной организационной структурой, а также доступом автора к полю. В рамках исследования проведено 7 интервью с участниками 4 любительских хоровых коллективов Санкт-Петербурга (не больше 2 человек из каждого). В исследовании использована выборка типичных случаев, критерий – включенность в поле музыки. Так как мы хотим выявить ключевые диспозиции музыкантов-любителей как класса, не переоценив их включенность в поле, мы избегаем наиболее и наименее включенных в поле агентов. Отбирались респонденты, имеющие совокупный опыт занятий музыкой (на базе коллектива, образовательной организации или самостоятельно) более 5 лет. Таким образом мы исключили нетипичные случаи тех, кто еще не успел войти в поле должным образом и сформировать устойчивые диспозиции, габитус любителя. С другой стороны, респонденты, слишком включенные в поле – те, чей круг общения состоит преимущественно из музыкантов, работники сферы музыки, которые при этом не являются профессиональными хористами – также исключены из выборки. Возраст респондентов – 30 лет и старше. Этот критерий обусловлен методом – при использовании биографического интервью мало смысла опрашивать людей с короткой биографией. Также вероятность того, что устойчивые диспозиции уже сформированы до 30 лет – ниже, чем в этом возрасте и позже. Любительским хоровым коллективом, мы будем считать любой хоровой коллектив, который не выплачивает участникам заработную плату и не требует наличия профессионального музыкального образования. Для выявления диспозиций использован тематический анализ транскрипта интервью. 6 из 7 интервью проводились в формате очной беседы, 1 с использованием платформы Zoom.

**Ограничения исследования.** Как и любое другое исследование, выполненное с использованием качественной методологии, данное исследование не репрезентативно в математическом смысле этого слова. Представленные диспозиции могут в небольшой степени отличаться от диспозиций музыкантов-любителей в целом, но передают основной смысл.

Также в данном исследовании представлено значительно количество участников университетских или около-университетских хоров (4 из 7 участников). Сложно оценить какую долю любительских хоров составляют университетские (скорее всего значительную), а значит и понять насколько важной частью габитуса хоровика-любителя является высшее образование и студенческие диспозиции – тоже сложно. Тем не менее, это не должно повлиять на достоверность результатов.

Третьим ограничением является представленность только секулярных хоров. Церковные хоры являются важной частью хоровой культуры в России в целом, и в Санкт-Петербурге в частности. Они тесно переплетены с секулярными, часто одни и те же агенты связаны как с секулярными хорами, так и с церковными. Тем не менее церковные хоры довольно сильно отличаются от секулярных, прежде всего из-за того, что являются инструментальными для другой важной практики – богослужения. Организация церковного хора и стандартные практики участников в значительной степени отличаются от тех, которые присутствуют в секулярных хорах.

Еще одним ограничением исследования можно назвать представленность только хоровых коллективов. Несмотря на то, что выявленные диспозиции, скорее всего будут характерны и для других групп музыкантов-любителей, их практики могу отличаться от тех, которые представлены здесь. Так что следует отнестись с осторожностью к распространению результатов исследования на все группы музыкантов-любителей.

# 2.2 Практики музицирования музыкантов-любителей

Во втором параграфе мы разберем ключевые диспозиции музыкантов-любителей, связанные с этой практикой. Для начала дадим краткую характеристику респондентов[[49]](#footnote-49).

Григорий (40) – родом из Санкт-Петербурга, высшее естественно-научное образование, работает в научно-исследовательском институте, имеет сравнительно небольшой музыкальный опыт, на протяжении жизни периодически возвращался к занятиям музыкой, на данный момент поет в любительском хоре.

Александра (33) – родом из Омска, высшее гуманитарное образование, имеет довольно большой музыкальный опыт, после поступления в музыкальную школу почти без перерывов занимается музыкой, на данный момент поет в любительском хоре и занимается вокалом с преподавателем.

Виктория (44) родом из Санкт-Петербурга, высшее гуманитарное образование, на данный момент безработная, занимается маркетингом, имеет средний музыкальный опыт, на протяжении жизни занимается музыкой с большими перерывами, на данный момент время от времени поет в любительском хоре.

Максим (51) родом из Санкт-Петербурга, среднее специальное техническое образование, занимается бизнесом, имеет сравнительно небольшой музыкальный опыт, на протяжении жизни занимается музыкой с большими перерывами, на данный момент поет в любительском хоре.

Светлана (76) родом из Воркуты, высшее гуманитарное образование, до выхода на пенсию работала преподавателем английского языка, имеет большой музыкальный опыт, на протяжении жизни занимается музыкой с сравнительно небольшими перерывами, на данный момент поет в любительском хоре.

Алексей (74) родом из Санкт-Петербурга, высшее естественно-научное образование, профессор университета, имеет средний музыкальный опыт, на протяжении жизни занимается музыкой с перерывами, на данный момент поет в любительском хоре.

Ирина (48) родом из Воронежа, высшее гуманитарное образование, преподаватель переводчик, имеет большой музыкальный опыт, на протяжении жизни занимается музыкой с сравнительно небольшими перерывами, на данный момент поет в любительском хоре, берет уроки вокала.

Все участники исследования являются довольно типичными хористами-любителями – они погружены в поле музыки в большей или меньшей степени, посещают репетиции, участвуют в концертах. Все из них имеют определенный опыт хорового пения, но не посвящают этому всю свою жизнь. Все из них с разной частотой слушают музыку как в качестве повседневного занятия, так и в концертном исполнении. Ну и кого из респондентов родители не были профессиональными музыкантами: некоторые занимались музыкой на любительском уровне, некоторые были только слушателями.

**Сценарии хабитуализации практик музицирования.** Все респонденты познакомились с музыкой еще в детстве. Несмотря на то, что ни у одного из них родители не были профессиональными музыкантами – в каждом случае они положительно относились к тому, чтобы ребенок занимался музыкой. Возможны разные варианты начала занятий музыкой. Самый стандартный – музыкальная школа, в которую дети попадают в школьном возрасте. Кто-то из них сам проявляет инициативу, кого-то подталкивают к этому шагу родители. В любом случае становится заметным, что респонденты сами плохо помнят период, в который музыка бы не присутствовала в их жизни. Она могла не всегда интересовать их, но присутствовала постоянно. Этот момент хорошо демонстрирует распространенность музыки – практически не найдется человека, никак с ней не взаимодействующего.

Также интересно, что желание родителей отдать ребенка в музыкальную школу, судя по всему, не зависит от того, занимаются ли они сами музыкой. В обоих случаях родители положительно реагировали на желание ребенка заниматься музыкой, или даже сами настаивали на этом, порой даже заставляли доучиваться, даже если ребенок хотел бросить занятия. То есть диспозиции положительного отношения к музыке, наделения ее значимостью разделяются не только музыкантами.

Есть разные сценарии хабитуализации практики хорового пения. Для всех наших респондентов знакомство с музыкой началось еще в детстве. Это наиболее типичный случай для тех, кто будет заниматься музыкой во взрослом возрасте. Вероятно, существуют и отличные случаи, но в среде музыкантов-любителей наиболее типичный сценарием становится знакомство с музыкой в детстве посредством музыкальной школы или разного рода кружков. Практика может закрепиться уже на этом этапе, как было в случае Александры (33), которая по окончании музыкальной школы стала искать другие возможности заниматься музыкой.

*«Ну а то куда идти? Вот ты привык, что у тебя там хор короче, все время какие-нибудь вокальные ансамбли, а тут бац и этого нет. Поэтому хочется еще». Александра (33)*

Это занятие стало нормальной частью ее жизни, без которой сложно представить повседневность. Поэтому Александра практически не делала перерывов в своих занятиях музыкой.

*«Ну можно сказать, что я, например, как бы настолько привыкла к тому, что практически каждый мой вечер занят чем-то связанным с музыкой, что ну, то есть это просто как бы факт. Непонятно, что может как-то по-другому быть?» Александра (33)*

Более распространенным будет сценарий, при котором агенты прерывают занятия музыкой, чтобы сконцентрироваться на учебе, работе или семье, а затем, когда появляется возможность, возвращаются к своим занятиям. То есть желание заниматься музыкой становится частью габитуса еще в детстве, но оно не настолько значительно, чтобы пересилить другие фундаментальные приоритеты. Тем не менее, когда время появляется, чувствуется необходимость перемен в жизни, занятия продолжаются.

Отвечая на первый исследовательский вопрос, можно сказать, что диспозиции относительно музыки как значимой части жизни, объекта достойного внимания, формируются еще в детстве. Агенты знакомятся с музыкой, которую слушают или исполняют взрослые, постепенно вырабатывая к ней собственный интерес.

**Диспозиция «Неполноценности» по отношению к музыкантам-профессионалам.** Как и любые агенты поля, музыканты-любители обладают определенным представлением о своем месте в поле. Эти представления проявляются в том, как агенты позиционируют себя относительно других участников поля. Одним из распространенных случаев является диспозиция «неполноценности» по отношению к профессиональным музыкантам.

Даже в отсутствие прямых вопросов о том, как они оценивают свое исполнительское мастерство, многие респонденты говорят о том, что они ни в коем случае не поют на уровне профессиональных музыкантов. Некоторые заявляют об этом, как бы оправдываясь, прежде чем высказать свое мнение.

*«И я понимаю, что я пою не профессионально. Для меня музыкальная палитра не такая широкая. Я не пою громко как поют солисты. У меня довольно посредственный диапазон исполнения. Но для меня это очень важно…». Вероника (44)*

Это демонстрирует диспозицию неполноценности по отношению к профессиональным музыкантам, которые обладают большим культурным и институционализированным капиталом, а значит и более высоким статусом.

*«Так как уровень у меня базовый, минимальный. Если не сказать нулевой, ниже нуля». Максим (51)*

Эта диспозиция проявляется и в других ситуациях, в том, как респонденты говорят о своем восприятии музыки, о своих знаниях. Например, некоторые противопоставляют чувственное восприятие музыки (любительское) и рациональное (профессиональное).

*«В академической музыке – это такой поток у меня восприятия. То есть…я не раскладываю это [музыку] на составляющие, не дошёл я до этого вообще нисколько. Вот, это именно восприятие чувственное…» Георгий (40)*

В целом, музыканты-любители довольно скромно говорят о своих музыкальных способностях и занятиях. Тем не менее, они могут довольно уверенно высказываться о своих чувствах к музыке, о ее значимости в своей жизни, о том, как они воспринимают музыку.

**Диспозиция «Превосходства» по отношению к немузыкантам.** По отношению к немузыкантам ситуация обратная. Респонденты отделяют себя от них, подчеркивая то, что собственный опыт исполнения или сочинения музыки помогает им лучше ориентироваться в этой среде.

*«И ты оцениваешь [свою музыку], причем не как нормальные люди, ну как бы будем называть вещи своими именами, а как такой музыкант, который ищет какой-то подвох, к чему привязаться». Александра (33)*

Когда речь идет о собственных музыкальных вкусах, музыканты-любители часто пренебрежительно отзываются о некоторых представителях популярной музыки, как о слишком «простых» или «примитивных». Знакомство с музыкальной теорией, собственный опыт исполнения сложной академической музыки – эти факторы приводят к тому, что слушание превращается в анализ. Это не характерно для «обывательского» слушания, и является одной из причин, по которой от них символически дистанцируются. К немузыкантам не относятся с пренебрежением, просто отмечается разница в понимании музыки.

Таким образом, музыканты-любители имеют явные диспозиции относительно других больших групп поля музыки – музыкантов профессионалов и немузыкантов. Это позволяет нам ответить на второй исследовательский вопрос. Действительно, в диспозициях музыкантов-любителей содержится понимание их положения в поле музыки. Они более статусны чем немузыканты, за счет большего инкорпорированного капитала (навыков и знаний о музыке), но менее статусны чем профессиональные музыканты, за счет меньшего институционализированного капитала (музыкального образования). Субъективно они понимают это, что и проявляется в их суждениях.

**Музыка как объединительная деятельность.** Одной из ключевых причин для участия в хоре становится коллективный характер хорового творчества. Респонденты отмечают как социальный характер совместного пения, так и возможность построения контактов с коллегами по коллективу и вне репетиций и концертов.

*«Это всегда сообщество, по-другому это не работает…Хор, хороший коллектив всегда строится на том, что люди сбиваются в стайки. Нам должно быть комфортно друг с другом». Ирина (48)*

Совместное музицирование становится для них способом поучаствовать в чем-то большем чем они сами, получить удовольствие от слаженной работы коллектива целиком. Как мы отмечали при рассмотрении работ Альфреда Шюца, исполнение музыки – очень сложный вид коммуникации. Члены музыкального коллектива должны очень тонко воспринимать действия друг друга, чтобы получить слаженное исполнение. Музыканты-любители отмечают тот психологический эффект, который оказывает на них совместное пение. Им нравится ощущать себя частью коллективного организма, который работает как одно целое.

Такая сонастроенность, производимая в процессе совместного музицирования, способствует и контактам вне работы коллектива. Здесь ситуация может быть разной: одни члены коллектива скажут, что именно пение является важнейшей частью, а социальные контакты практически не важны; другие считают дружбу между хористами обязательной частью хоровой жизни. Чаще всего верным будет средний вариант. Участие в совместном музицировании органично переходит общению по поводу музыки, которое в некоторых случаях перерастает и приятельство, дружбу.

Важным фактором в образовании таких контактов является пространственная организация хора. Каждый участник на протяжении всего репетиционного процесса находится в строго определенном месте в окружении коллег по вокальной партии. Хористы имеют возможность переговариваться только с непосредственными соседями по партии большую часть времени. Это создает предрасположенность к общению и образованию контактов в первую очередь с соседями по партии, а уже потом со всеми остальными. Учитывая, что вокальные партии организованы по гендерному принципу (мужские и женские голоса), классическая расстановка хора располагает к общению прежде всего с хористами своего пола.

**Положительное влияние музыки на человека.** Музыканты-любители занимаются музыкой по собственному желанию: они не то, что не зарабатывают этим, но даже наоборот, тратят время и деньги на любимое занятие. Они объясняют это любовью к музыке, которая не сводится только к прослушиванию. Ценность музыки для них заключается в красоте и гармонии, приобщение к которым лучше всего достигается в совместном музицировании. Благотворный эффект, который музыка оказывает на человека, может связываться с разными факторами. Одним из распространенных способов объяснения этого эффекта, становится ассоциация музыки с эмоциями.

*«Я думаю, что она [музыка] развивает эмоционально. Без воспитания чувств не может быть полноценной личности». Светлана (76)*

Этот нарратив опирается на длинную философскую традицию, концептуализирующую музыку как язык чувств. Как мы могли удостовериться при обсуждении исследований ДеНоры, каждый агент связывает музыку с определенными состояниями, эмоциями, воспоминаниями. Диспозиция, воспринимающая музыку как язык эмоций, опирается именно на этот механизм. Испытав на собственном опыте то, как музыка может пробуждать эмоции – люди начинают наделять ее особыми «сакральными» качествами. Эта диспозиция также демонстрирует существующую ассоциацию музыки с культурным капиталом. Интерес к музыке воспринимается как признак высокого культурного капитала, показатель просвещенности. Эта диспозиция распространяется на искусства вообще, и является одним из важнейших факторов их социального бытования.

Еще одним распространенным нарративом является более наукообразное объяснение музыкального эффекта. Это нарратив вибраций – чисто физического эффекта музыки.

*«Мы преображаем мир за счет вибраций, которые создаем. Вот так примерно работают все хоры». Вероника (44)*

Так как научное знание обладает высоким авторитетом в современном российском обществе, объяснительные модели, базирующиеся на физике также довольно распространены среди музыкантов-любителей. Они могут считать музыкальный эффект объективным следствием ее структуры, поэтому применяют естественно-научные схемы аргументации. Хоровое пение действительно представляет интерес с точки зрения акустики. Но вне зависимости от физических особенностей – культурно-значимые тексты, в сочетании с мощным звучанием хора и инструментов, действительно производят впечатление на слушателя.

*«Ну и потом мелодию, надо сказать, даже растения воспринимают… Растения воспринимают музыку, это известная вещь. И помидоры лучше растут. Ну по телевизору, по крайней мере, показывают, как они включают какую-то там мелодию, Баха…И там сразу стимулируется рост». Алексей (74)*

Таким образом, в равной пропорции представлены два варианта объяснения благотворного влияния музыки на человека: эмоционально-духовный и естественно-научный. Оба способа аргументации направлены на объяснение пользы музыки, которая воспринимается как сама собой разумеющаяся – для респондентов она самоочевидна. Тем не менее, она проявляется и в других частях жизни, влияет на них. Подробнее об этом мы поговорим в 4 параграфе.

# 2.3 Дополнительные музыкальные диспозиции: слушание, отношение к конвенциям.

В третьем параграфе мы разберем диспозиции, не относящиеся к хоровым практикам напрямую. Здесь будет уделено внимание практикам слушания, а также отношению к жанровым конвенциям музыкального мира.

**Практики концертного слушания.** Слушание музыки является частью повседневной жизни огромного количества людей. Довольно понятным является тот факт, что большинство музыкантов-любителей тем или иным образом слушает музыку в качестве части повседневных практик. Скорее всего это будет верно и в отношении немузыкантов, но шанс того, что люди, уделяющие отдельное время исполнительству, будут также взаимодействовать с музыкой в других форматах, будет выше.

Двумя большими направлениями слушания выступили концертное слушание и повседневное. Посещение концертов может восприниматься как прежде всего социальная интеракция: «выход в свет», встреча с друзьями; или как слушание, неопосредованное техническими средствами «живой звук».

*«В Мариинку я хожу примерно 6-7 раз в год с таким чувством: ну пора выгулять новое платье. То есть Мариинка не является для меня духовно каким-то интересным событием…Это выход в свет, это не получение удовольствия от музыки». Вероника (44)*

В первом случае проявляется характер музыки как показателя высокого культурного капитала. Посещение концерта становится способом приятного и при это социально-одобряемого времяпрепровождения, которое можно разделить с другими людьми. Большое значение играют площадки, так как они также обладают разным статусом, жанровой направленностью, что дифференцирует посетителей. Авторитетная площадка с точки зрения посетителя предоставляет высокую вероятность получения качественного концертного исполнения. С другой стороны, музыкальная компетенция позволяет агенту быть более разборчивым в выборе концертов. Некоторые респонденты отмечали, что могут выбрать хорошие и при этом не дорогие концертные программы. Цена билетов варьируется в зависимости от популярности исполнителей и репертуара, но опытный слушатель всегда может найти интересные варианты среди не самых дорогих предложений. Это одно из качеств габитуса агентов, не имеющих большого экономического капитала, к которым насколько можно судить относятся наши респонденты. Объективные условия существования не позволяют им тратить много ресурсов на посещение концертов. С другой стороны, музыкальная компетенция, приобретенная за счет продолжительного нахождения в поле музыки, позволяет им в меньшей степени зависеть от рекламы и не ходить только на известных исполнителей. В сумме эти факторы образуют габитус умеренно-просвещенного слушателя, для которого практика посещения концертов – приятное культурное событие, которое можно разделить с друзьями, при этом не тратя слишком много ресурсов.

Существуют разные диспозиции относительно того репертуара, который достоин посещения концерта. Одни разделяют репертуар, который можно послушать в плеере, и тот, который стоит слушать в концертном исполнении. Чаще всего это не жесткая граница, а именно чувство уместности, соответствия определенного репертуара условиям слушания. Этот пример демонстрирует особый статус концерта, живого звучания, которое воспринимается как более совершенная форма слушания. Но так как ресурсы ограничены – посещение концертов стоит денег и времени, подходящий репертуар не всегда исполняется – приходится выбирать какой репертуар достоин этих затрат, а какой нет. С другой стороны, ограниченность ресурсов выступает в качестве одного из показателей их ценности – это один из механизмов работы поля. Это одна из причин, по которым концерт ценится в большей степени, чем использование плеера/радио – он менее доступен.

**Повседневное слушание.** Если концертное слушание является отдельным событием, то второй распространенный модус взаимодействия с музыкой – повседневное слушание – чаще всего сопровождает другие виды деятельности. Распространение технических средств, позволяющих записывать и воспроизводить музыку, дало возможность слушать ее в любых условиях. И если раньше существовало только радио, музыкальное содержание которого не было подконтрольно слушателям, то теперь слушатели могут сами решать, когда и какую музыку слушать.

Большую роль в современных практиках слушателей играют музыкальные онлайн-сервисы. Это довольно новое явление, кардинально меняющее отношение слушателя к музыке. Помимо возможности самостоятельно определять содержание своего плейлиста, важной особенностью таких сервисов является система рекомендаций, постоянно подбрасывающая новую музыку, похожую на ту, которую человек уже слушает. Такой механизм позволяет все время находить новую музыку, не останавливая ее поток, и не тратя время на поиск.

Некоторые респонденты высказывают мнение о том, что слушать музыку во время активности, требующей внимания (обычно имея в виду работу) не получается. Поэтому ей отводится время за рулем или дома. Другим условия работы позволяют слушать музыку во время своей деятельности. Иногда работа даже располагает к прослушиванию музыки, например, чтобы не отвлекаться на звуки, издаваемые коллегами. Эти случаи показывают два разных способа применения музыки («affordance»). В обоих случаях музыка используется для заполнения звукового пространства. Первый случай позиционирует музыку как предмет, требующий внимания, отчего невозможно слушать ее и заниматься интеллектуальной деятельностью.   
Вождение или другая механическая работа, позволяют одновременно слушать музыку, которая не дает заскучать. Второй случай наоборот позиционирует музыку в качестве звукового фона, который может помочь сконцентрировать внимание на другом действии. Наушники, в которых играет музыка, создают замкнутое звуковое пространство, огражденное от внешних раздражителей, позволяют самостоятельно регулировать содержание своего звукового окружения.

**Отношение к жанровым конвенциям.** Одной из важных характеристик музыкантов-любителей является их срединное положение: они занимают более высокое положение в поле музыки, чем немузыканты, но менее высокое, чем профессиональные музыканты. Это проявляется и в том, как они относятся к жанровым конвенциям. Во-многом эти конвенции крайне условны, больше говорят о позиционировании артистов, чем о реальной разнице в их музыке. Ввиду своего срединного положения, музыканты-любители проблематизируют конвенции, относятся к ним с сомнением, но не обладают достаточными знаниями, чтобы деконструировать их полностью.

Оппозиция низкого и высокого искусства, которую мы рассматривали в связи с Адорно, является одной из оппозиций, структурирующих поле искусства. Вариации могут быть разными, но в целом, музыканты-любители довольно осторожно относятся к ней. Большинство наших респондентов не согласны с использованием такой оппозиции, но теоретически могут быть и другие варианты.

*«Низкий, высокий – не разделяю. Есть только хорошая и плохая [музыка] на мой взгляд». Светлана (76)*

Важным остается то, что они проблематизируют конвенции, даже если в целом считают их верными. Соглашаться с конвенциями или нет – для музыкантов-любителей вопрос предпочтения, что уже демонстрирует их невысокую силу.

В отношении оппозиции академической/популярной музыки наблюдается похожая ситуация. С одной стороны, большинство отмечается, что хорошие исполнители и произведения встречаются по обе стороны. С другой стороны, об академической музыке чаще отзываются как о достойной внимания, ввиду ее ассоциации с высоким культурным капиталом. При этом описание качеств плохой музыки чаще всего связано с репетативностью и простотой формы, которые характерны скорее для популярной музыки. Таким образом, диспозиция, приписывающая высокий статус академической музыке в целом сохраняется.

# 2.4 Влияние практик музыкантов-любителей на другие стороны жизни.

В данном параграфе мы разберем взаимосвязь любительского музицирования с другими практиками.

**Музыкальное сообщество.** Во-первых, разберем роль тех социальных контактов, которые приобретаются и поддерживаются из-за хора. Как мы уже отмечали выше, практически все респонденты отмечают социальный характер совместного музицирования. Долгое нахождение в непосредственной близости и совместная деятельность с людьми, разделяющими твой интерес к музыке – хорошая основа для установления контактов. Соседи по вокальной партии привыкают друг к другу, переговариваются по поводу музыкального материала делятся впечатлениями.

Тем не менее, такие контакты далеко не всегда выходят за пределы деятельности хора. Здесь все зависит от конкретных обстоятельств и индивидуальных предрасположенностей. Некоторые находят в хоре полезные знакомства, друзей или супругов, другие ограничиваются обменом несколькими репликами с соседями по вокальной партии. Общим остается то, что в большинстве случаев, если агент находится в коллективе достаточно долго, он начинает ориентироваться в этом социальном пространстве, узнает немного о других участниках коллектива. Здесь начинают работать механизмы слабых связей[[50]](#footnote-50), так как участие в одном коллективе уже считается знакомством. Такие знакомства расширяют социальную сеть агента, объединяя его с другими хористами. Помимо чисто статусного аспекта, то есть приобретенного социального капитала, такие связи могут использоваться и в утилитарных целях. В любительских хорах поют представители совершенно разных профессий, разного происхождения, но их объединяет довольно значимый культурный капитал. В такой компании довольно просто найти специалистов в разных областях, которые могут помочь советом или связями.

Также, некоторые респонденты отмечают, что представители разных творческих направлений, зачастую составляют негласное сообщество, которое не имеет определенных границ, но при этом пронизано огромным количеством связей.

*«Все равно люди, которые такими штуками занимаются [творчеством], они в итоге плюс-минус все друг друга знают. Даже если это разные сферы совершенно, все равно кто-то о ком-то когда-то слышал». Александра (33)*

Поле музыки является субполем поля искусства, что и демонстрируется этим примером. Люди, попадающие в это поле, имеют шанс обосноваться в нем настолько, что будут объединены большим количеством слабых связей с представителями полей, посвященных другим искусствам. Даже в таком большом городе как Санкт-Петербург, жизнь поля музыки концентрируется вокруг определенных организаций – концертных площадок, коллективов, образовательных учреждений. Можно предположить, что сообщество профессиональных музыкантов будет более интегрированным, но это уже вопрос для дальнейших исследований поля музыки.

Важно, что музыканты-любители по мере того как обосновываются в поле, получают представление о структуре этого поля – об основных игроках, например, коллективах или их руководителях. Они также формируют диспозиции относительно этих игроков – их исполнительского уровня, состояния дел в них.

**Статус любительских занятий музыкой.** Как и любое другое занятие, хоровое пение требует ресурсов. Прежде всего это временные затраты. Наиболее типичные коллективы репетируют каждую неделю по 2-3 раза. Каждая репетиция может 2-3 часа или даже больше. Более того, так как большинство участников – взрослые работающие люди, репетиции большинства таких коллективов проходят по вечерам во внерабочее время. То есть только для того, чтобы присутствовать на репетициях – необходимо потратить время, которое потенциально можно потратить на отдых или семью. Этим обусловлены большие перерывы, которые присутствуют в занятиях музыкой многих из музыкантов-любителей. Большинство имеет возможность заниматься музыкой в молодости, в качестве «дополнительной» практики, совмещающейся со школой или университетом. Далее, по мере того как агенты взрослеют, начинают трудовую деятельность, вступают в брак, заводят детей – занятия музыкой ставятся на паузу, ввиду отсутствия времени и сил. Желание заниматься остается, но оно стоит далеко не на первом месте, среди других приоритетов. Этот мотив повторяется в историях почти всех респондентов. В определенный момент другие приоритеты временно вытесняют хор из их жизни, даже если сам человек не потерял интерес (хотя такое тоже случается). Это демонстрирует то место, которое любительское музицирование занимает в жизни типичного музыканта-любителя. Он может быть очень значимой частью жизни, но объективные условия существования вынуждают приоретизировать те виды деятельности, которые связаны с жизнью семьи.

С точки зрения окружающих любительское музицирование – это хобби, безобидное занятие. Респонденты отмечают, что в большинстве случаев окружающие реагируют нейтрально или положительно, когда узнают, что те занимаются музыкой. Тем не менее, чаще всего подобные занятия не воспринимаются серьезно, скорее, как времяпрепровождение по вкусу. Эта ассоциация несерьезности, может даже приводить к негативным оценкам.

*А для кого-то это вызывает удивление, и некоторые считают, что неуместно вообще такими вещами [любительским хоровым пением] заниматься. Георгий (40)*

В таком случае, любительское хоровое пение воспринимается как расход времени, которое можно было бы уделить более полезным вещам. Немузыканты далеко не всегда разделяют представления о ценности любых занятий музыкой. Они могут воспринимать непрофессиональные занятия музыкой как низкостатусные, а значит недостойные времени порядочного человека.

**Влияние музыки на другие стороны жизни.** В каждом интервью звучал мотив положительного влияния занятий музыкой на другие стороны жизни. Приводятся разные аргументы, сводящиеся к разным психологическим эффектам: улучшению настроения, эмоциональной разрядке и т.д.

*«Бегу после работы, не хочется в транспорт, но каждый раз, когда репетиция заканчивается я выхожу оттуда с позитивным настроением, более даже энергичной чем до репетиции. И я понимаю, ну значит не зря я туда хожу, как-то окупаются энергетические затраты». Александра (33)*

Во втором параграфе главы мы уже могли ознакомиться с разными способами объяснения такого эффекта. Важно то, что музыка воспринимается как ценность, как деятельность, приводящая к духовному росту. Более того, музыка – это ремесло. Это искусство с длинной историей, которое крайне непросто освоить даже на начальном уровне. И с такой деятельностью связываются положительные эмоции, как и с любым другим достижением. Коллективный характер хорового пения способствует закреплению этого эффекта, так как подтверждает и закрепляет формирующиеся диспозиции самим фактом существования других агентов их разделяющих.

Существует и нарратив, связывающий физическое здоровье с хоровым пением.

*«Ну и говорят, что [пение] для здоровья полезно, лёгкие развивает…Люди всё равно умирают в любом случае – от старости, от болезни – но в хоре, мне кажется, реже умирают, чем вообще в окружении. Алексей (74)*

Но по большей части отмечается именно психотерапевтический эффект от совместных занятий музыкой. Здесь фигурирует нарратив о связи психологии человека с его отношениями с музыкой.

*Нейросеть подбирает…как она считает тебе понравятся другие композиции. Это конечно страшная вещь. То есть она очень крутая, но одновременно очень страшная…Потому что по сути через те частоты, которые оказывают влияние на твое настроение, на тебя – можно смоделировать твой психотип, и соответственно влиять на твое поведение с помощью определенных воздействий. Григорий (40)*

Та музыка, которая нравится человеку, может восприниматься как показатель его личностных качеств. Данный нарратив является примером ассоциации статуса с музыкальными предпочтениями. Пьер Бурдье посвятил целую работу разбору того значения, которое придается суждениям вкуса[[51]](#footnote-51). Музыкальные предпочтения – в их числе. Арбитрарным суждениям вкуса приписывается конкретное социальное значение, они увязываются с социальным статусом. Таким образом музыкальные вкусы играют роль в той борьбе, которая происходит в поле.

Отвечая на четвертый исследовательский вопрос, скажем, что музыканты-любители отмечают положительное влияние своих занятий на другие сферы жизни. Они отмечают улучшение настроения, удовольствие от совместной деятельности. Также отмечается возможность сместить фокус внимания с повседневных дел: работы и дома, на музыку, возможность отвлечься, благотворно сказывающаяся и на других практиках.

# Заключение

Как мы уже неоднократно отмечали, музыка – довольно сложный объект для социологических исследований. Результатом этого является предрасположенность социологии к рассмотрению культуры в целом, и музыки в частности, в качестве зависимой переменной, на которую влияют более жесткие детерминанты: экономические, властные и другие. С другой стороны, исследовательские подходы, ориентированные на смысл, находят в музыке нестандартный объект, который сложно исследовать, ввиду ее непонятийного характера. Возможно именно эти факторы приводят к тому, что музыка сравнительно редко становится объектом социологических исследований. Мы надеемся, что эта работа поспособствует проведению большего количества эмпирических исследований, связанных с музыкой, создаст активность в отрасли социологии музыки.

Научная значимость работы заключается в:

А) Большом аналитическом обзоре большинства значимых методологических подходов в социологии музыки.

Б) Сформулированных методологических рекомендациях для социологических исследований музыки.

В) Апробации сформулированных принципов на эмпирическом материале – исследовании диспозиций музыкантов-любителей в Санкт-Петербурге.

Для начала представим краткие результаты эмпирической части исследования:

1. Музыка является значимым культурным явлением, имеющим широкое социальное бытование. Музыкальные вкусы часто становятся показателем социального статуса, различения между разными группами. Одной из значимых групп музыкального поля являются музыканты-любители.

2. Музыканты-любители еще в детстве приобретают диспозиции, относительно музыки, преимущественно перенимая их от близких родственников. Они начинают воспринимать музыку как ценность, получают первый опыт самостоятельного музицирования. Складывается практика любительского музицирования, которая затем может приостанавливаться и возобновляться в течение взрослой жизни.

3. Музыканты-любители обладают диспозициями, отражающими их объективное положение в поле. Они воспринимают музыкантов-профессионалов как более статусных и авторитетных участников поля. По отношению к немузыкантам, наоборот, проявляются диспозиции «превосходства», связанные с большей музыкальной компетенцией, погруженностью в поле музыки.

4. Музыканты-любители с сомнением относятся к «обывательским» конвенциям в отношении музыкального мира. Они проблематизируют такие конвенции, хотя в большинстве случаев не отрицают их полностью.

5. Музыканты-любители положительно оценивают влияние музыки на свою жизнь. Они отмечают улучшение физического и психологического состояния, заявляют о благотворном влиянии занятий музыкой на человека. Музыка представляется коллективной практикой, помогающей развитию личности. Занятия музыкой позволяют переключиться с рутины на другой вид деятельности.

6. Эмпирическое исследование подтверждает статус музыки как важной социокультурной практики, которую можно исследовать социологическими методами.

Сформулированы следующие методологические рекомендации для проведения исследований в рамках социологии музыки:

1. Музыку необходимо рассматривать как значимую культурную практику. С музыкой связывают различные значения, смыслы и идеологии, но изучать ее нужно прежде всего, как набор действий. Именно фокус на музыке как на практике, дает наилучший социологический ракурс, позволяющий определить ее реальную роль в функционировании общества.

2. Двумя наиболее перспективными направлениями эмпирических исследований в социологии музыки являются: исследование музыки как поля и исследование музыки как культурного текста.

3. Первый вариант подразумевает рассмотрение музыки как поля (в смысле Бурдье), как носителя социального статуса, с которым связаны определенные культурные нарративы, легитимирующие эту связь. В таком представлении музыка является относительно автономным стратифицированным социальным пространством, в котором происходит постоянная борьба за определение ключевых принципов доминации. Этот подход концентрируется на том, как музыка может становиться ставкой и орудием в той «игре», которой является социальный мир. Данный подход хорошо раскрывает одну из ключевых особенностей социального бытования музыки – ее функционирование в качестве культурного капитала, влияющего на социальный статус агентов как в рамках поля музыки, так и вне его.

4. Второй вариант подразумевает рассмотрение музыки как культурного текста (в смысле Александера). В таком представлении музыка является носителем культурных значений и смыслов, которые структурируют человеческую деятельность. Культура становится независимой переменной социологического исследования. Этот подход концентрируется на том, как производятся и изменяются значения и смыслы, связываемые с музыкой, а также то, как эти значения влияют на социальный мир. Данный подход в большей степени позволяет оценить культурную значимость музыки, ее значение для дискурса о социальном мире. Хорошим примером выступают исследования Тии ДеНоры, совмещающей положения «сильной программы» Александера с фокусом на конкретных действиях.

5. Данные исследовательские подходы позволяют использовать как количественную, так и качественную стратегию для достижения разностороннего изучения музыки как социального явления.

6. Необходимо придерживаться субъективистской установкив отношении смыслов, связываемых с музыкой. Любые смыслы и значения, приписываемые музыке агентами, признаются имеющими право на существование, и не могут быть верифицированы или фальсифицированы исследователем. Вопрос об их соответствии или несоответствии действительности выносится за скобки. Тем не менее, так как сами агенты воспринимают музыку как наделенную смыслом и стараются его понять – эти отношения можно исследовать для выявления той роли, которую музыка играет в практиках отдельных агентов и общества в целом.

7. В социологических исследованиях музыки следует придерживаться междисциплинарного подхода. Важные особенности влияния музыки на человека выявляются в ходе ее рассмотрения с точки зрения медицины, когнитивистики, физики и других наук. В связке с другими науками, социология может углубить свое понимание музыки, а следовательно и социальных отношений, связанных с ней.

8. Изучение музыки социологическими методами должно сопровождаться хотя бы базовыми представлениями исследователя о музыкальном поле: о работе музыкальных коллективов, особенностях исполнительского ремесла и т.д. В противном случае исследователь просто не может оценить применимость тех или иных подходов к исследованию музыки. Он останавливается на признании музыки объектом социологического интереса, таким же, как и все остальные, не понимая специфического характера музыки и тех последствий, к которым эта специфика приводит в конкретных эмпирических исследованиях.

Также хотелось бы отметить еще два важных результата исследования:

Во-первых, полученные результаты во многом верны не только для исследований музыки, но и для социологии искусства в целом. Музыка является лишь одним из видов искусства, нуждающихся в социологическом осмыслении. Учитывая, что исследования всех видов искусства бросают социологам похожие вызовы – сформированные здесь методологические принципы могут быть полезны и для них.

Во-вторых, музыка является уникальным объектом для социологического исследования, изучение которого имеет потенциал помочь в исследовании других явлений. На примере работ Шюца можно увидеть, что именно нестандартность музыки обусловливает исследовательский интерес к ней. Исследования музыки вполне могут помочь социологам в понимании и других фактов социального мира.

# Список литературы

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно, М.: Российская Политическая Энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 448 c.
2. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Дж. Александер, М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. 640 c.
3. Андреева Л. А., Танхасаева С. С. Психолого-педагогические основы эффективного взаимодействия в творческом коллективе // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры, 2019. № 1 (9). С. 152-156.
4. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2012.
5. Асафьев Б. В. О народной музыке (сборник работ). Л.: Музыка, 1987.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971.
7. Беккер Г. Аутсайдеры: исследования по социологии девиантности / Г. Беккер, под ред. А. Корбут, перевод Н. Фархатдинов, Элементарные формы, 2018. 272 c.
8. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман, перевод Е. Руткевич, М.: Издательство «Медиум», 1995. 336 c.
9. Березуцкий В., Березуцкая М. Музыкальная терапия в лечении болезни Альцгеймера // Международный неврологический журнал. 2019. № 3 (103). C. 77–85.
10. Бибикова А. В., Нехорошков С. Б. Социология исполнительства // Вестник НГУЭУ, 2013. С. 132-139.
11. Бибикова А. В., Нехорошков С. Б. Специфика творческих (исполнительских) коллективов (групп) // Психология, социология и педагогика. 2012. № 11. URL: http://psychology.snauka.ru/2012/11/1278 (дата обращения: 11.09.2020).
12. Бондс М. Абсолютная музыка: история идеи / М. Бондс, перевод А. Рондарев, М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020. 472 c.
13. Бурдье П. Практический смысл / П. Бурдье, СПб.: Алетейя, 2001. 562 c.
14. Бурдье П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007.
15. Вебер М. Основные социологические понятия // Социологическое обозрение, 2008. Т. 7, № 2. С. 89–127.
16. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994.
17. Волик А. Тия ДеНора. Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена // Социологическое обозрение. 2010. № 2 (9). C. 99–105.
18. Горностаева М. В. Искусство как социологическое явление (некоторые современные концепции в западной социологии искусства) // Социологические исследования, 2004. № 4 (420). С. 84-90.
19. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003.
20. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 1. С древнейших времен до конца XVI века. Ч. I. М.; Л.: Музгиз, 1941.
21. Дамберг С. В. Семенков В. Е. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии, 2004. Т. 7, № 2. С. 173-181.
22. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм, под ред. Д. Куракин, перевод В. Земскова, М.: Элементарные формы, 2018. 808 c.
23. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988.
24. Куракин Д. Социологическая грамматика культурных смыслов Образ общества / М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013.C. 7–36.
25. Лукьянов В. Г. Социология музыки А. В. Луначарского (Теоретико-методологический аспект) // Социологические исследования, 2014. № 1 (357). С. 50-60.
26. Лукьянов В. Г. Социология музыки: к истории становления научной дисциплины. СПб.: Алетейя, 2016.
27. Лукьянов В. Г. На пути к социологии музыки: из научного наследия Л. Л. Сабанеева // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология, 2017. С. 77-94.
28. Лукьянов В. Г. Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б. В. Асафьева // Социологические исследования, 2012. № 10 (342). С. 60-69.
29. Луначарский А. В. В мире музыки. М.: Советский композитор, 1971.
30. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984.
31. Петрушин В. И., Дымникова М. В. Эволюция взглядов на музыкальность и природу музыкальных способностей в музыкальной психологии и психологии музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2017. №3 (19). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-vzglyadov-na-muzykalnost-i-prirodu-muzykalnyh-sposobnostey-v-muzykalnoy-psihologii-i-psihologii-muzykalnogo-obrazovaniya (дата обращения: 03.06.2020).
32. Польшикова Л. Д. «Интонационный фонд» и «Интонационный словарь» (М. М. Бахтин и Б. В. Асафьев) // Новый филологический вестник. 2006. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnyy-fond-i-intonatsionnyy-slovar-m-m-bahtin-i-b-v-asafiev (дата обращения: 03.06.2020).
33. Прудяк В. Культурсоциология Джеффри Александера как методологическая программа социологии музыки // Социология в постглобальном мире : Материалы всероссийской научной конференции, Санкт-Петербург, 17–19 ноября 2022 года. 2022. C. 554–555.
34. Сабанеев Л.Л. Всеобщая история музыки. М.: Работник просвещения 1925.
35. Сабанеев Л. Л. История русской музыки. М.: Работник просвещения, 1924.
36. Сабанеев Л. Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926.
37. Сабанеев Л. Л. Что такое музыка. М., 1925.
38. Сорокин П. Социальная и культурная динамика / П. Сорокин, М.: Астрель, 2006. 1176 c.
39. Сохор А. Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975.
40. Фролов С. С. Социология организаций: учебник. М.: Гардарики, 2001.
41. Чернявская О. С. Позиционно-ролевая структура групп совместного творчества // Вестник нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: социальные науки, 2007. № 3 (8). С. 132-136.
42. Чириков И. С. Жизнь организации "с точки зрения действующего": перспектива теории договорного порядка // Журнал социологии и социальной антропологии, 2010. Т. 13, № 4. С. 158-173.
43. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.
44. Щербакова А. И. Л. Л. Сабанеев о музыке и музыкантах: из истории русской музыкальной критики // Лики Культуры, Искусства и Музыки в информационном пространстве XXI века - сборник материалов I Международной научно-практической конференции, 2015. С. 40-45.
45. Элиас Н. Моцарт. К социологии одного гения / Н. Элиас, М.: Новое литературное обозрение, 2022. 184 c.
46. Alexander J. C. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology / J. C. Alexander, Oxford University Press, 2003. 296 c.
47. Becker H. S. Art Worlds, 25th Anniversary Edition / H. S. Becker, University of California Press, 2008. 440 c.
48. Bourdieu P. Forms of Сapital Greenwood, 1986.C. 241–258.
49. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / P. Bourdieu, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. 640 c.
50. Bourdieu P. The Field of Cultural Production / P. Bourdieu, Columbia University Press, 1993. 322 c.
51. Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / P. Bourdieu, перевод S. Emanuel, Stanford: Stanford University Press, 1996. 432 c.
52. Bourdieu P. Habitus and Field: General Sociology, Volume 2 / P. Bourdieu, перевод P. Collier, Volume 2 edition-е изд., Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2020. 446 c.
53. DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology / T. DeNora, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 176 c.
54. DeNora T. Music in Everyday Life / T. DeNora, 1st edition-е изд., Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2000. 196 c.
55. DiMaggio P. Classification in Art // American Sociological Review. 1987. № 4 (52). C. 440–455.
56. Dowd T. The Sociology of Music // 21st Century Sociology: A Reference Handbook. 2007. (2). C. 249–260.
57. Eyerman R., Jamison A. Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century / R. Eyerman, A. Jamison, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 208 c.
58. Granovetter M. The Strength of Weak Ties // The American Journal of Sociology. 1973. № 78 (6). C. 1360–1380.
59. Hennion A. Music Lovers. Taste as Performance // Theory, Culture, Society. 2001. № 5 (18). C. 1–22.
60. Hennion A. Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music // The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. 2003. C. 80–91.
61. Hennion A. The Passion for Music: A Sociology of Mediation / A. Hennion, London: Routledge, 2017. 352 c.
62. Schütz A. MAKING MUSIC TOGETHER: A Study in Social Relationship // Social Research. 1951. № 1 (18). C. 76–97.
63. The Sociology of Art: A Reader под ред. J. Tanner, London: Routledge, 2003. 288 c.

# Приложение 1. Гайд интервью

**Гайд интервью на тему** Жизненный сценарий музыкантов любителей: практики и диспозиции.

**Вступление**

Здравствуйте, в этом интервью я попрошу вас рассказать о своей биографии, последовательно провести меня от детства до нынешнего момента и о том, какое место музыка занимала на каждом этапе биографии.

**Представление (получить краткие ремарки, необходимые для понимания дальнейших пунктов интервью)**

А) Расскажите немного о себе. Сколько вам лет, откуда вы, каков ваш основной род занятий?

Б) Как вы связаны с музыкой на данный момент (занимаетесь самостоятельно, в коллективе)?

В) Не могли бы вы немного рассказать о своих родителях: они когда-либо занимались музыкой или другой творческой деятельностью? Имеют отношение к искусству?

**Детство и дальше в зависимости от того, в каком возрасте продолжается практика**

А) С чего начались ваши занятия музыкой? (Сколько было лет? Кто был инициатором?)

Б) Занятия музыкой как-то повлияли на вашу успеваемость в школе?

В) Что было дальше? Как изменились ваши занятия музыкой? Как последующие события сказались на ваших занятиях музыкой (учеба, работа, семья…)?

Г) Каким образом вы попали в этот коллектив, как нашли его? Это была ваша инициатива или вас туда позвали?

Д) Почему вы занимаетесь музыкой, как вы объясняете это для себя?

**Темы (уточнять по ходу, спросить отдельно, если потребуется):**

А) Как окружающие относились к тому, что вы занимаетесь музыкой (друзья/коллеги/сверстники/взрослые)?

Б) Занятия музыкой как-то повлияли на то, с кем вы общались/общаетесь, может завели какие-то знакомства?

В) Это занятие было распространено в твоем окружении?

Г) Какая музыка вам нравится? Можете назвать какие-нибудь жанры, направления, отдельных исполнителей?

Д) Разделяете ли вы музыку на серьезную и несерьезную, высокую и низкую, популярную и академическую/классическую?

Е) Собственные занятия музыкой повлияли на ваши музыкальные вкусы?

Ж) Каким образом вы привыкли слушать музыку? Как обычно это делаете? В каком месте, с помощью каких устройств, сколько по времени, зависит ли это от жанров?

**Критерии отбора респондентов:**

1. 30 лет и старше.

2. Являются участником любительского хорового коллектива (любительским считаем такой хоровой коллектив, который не выплачивает участникам заработную плату и не требует профессионального музыкального образования).

3. Участие в хоре не является для них основным родом деятельности.

4. Опыт занятий музыкой не меньше 5 лет (в коллективе, в музыкальной школе, другие организационные формы).

1. Бондс М. Абсолютная музыка: история идеи / М. Бондс, М.: Дело, 2019. 472 c. [↑](#footnote-ref-1)
2. Сорокин П. Социальная и культурная динамика / П. Сорокин, М.: Астрель, 2006. 1176 c. [↑](#footnote-ref-2)
3. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно, М.: Российская Политическая Энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 448 c. [↑](#footnote-ref-3)
4. Schütz A. MAKING MUSIC TOGETHER: A Study in Social Relationship // Social Research. 1951. № 1 (18). C. 76–97. [↑](#footnote-ref-4)
5. Беккер Г. Аутсайдеры: исследования по социологии девиантности / Г. Беккер, под ред. А. Корбут, перевод Н. Фархатдинов, Элементарные формы, 2018. 272 c. [↑](#footnote-ref-5)
6. DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology / T. DeNora, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 176 c. [↑](#footnote-ref-6)
7. Hennion A. The Passion for Music: A Sociology of Mediation / A. Hennion, London: Routledge, 2017. 352 c. [↑](#footnote-ref-7)
8. Бибикова А., Нехорошков С. Социология исполнительства // Вестник НГУЭУ. 2013. C. 132–139. [↑](#footnote-ref-8)
9. Дамберг С., Семенков В. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. № 2 (7). C. 173–181. [↑](#footnote-ref-9)
10. Горностаева М. Искусство как социологическое явление (некоторые современные концепции в западной социологии искусства) // Социологические исследования. 2004. № 4 (420). C. 84–85. [↑](#footnote-ref-10)
11. Becker H. S. Art Worlds, 25th Anniversary Edition / H. S. Becker, University of California Press, 2008. 440 c. [↑](#footnote-ref-11)
12. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Дж. Александер, М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. 640 c. [↑](#footnote-ref-12)
13. Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / P. Bourdieu, перевод S. Emanuel, Stanford: Stanford University Press, 1996. 432 c. [↑](#footnote-ref-13)
14. Bourdieu P. Forms of Сapital, Greenwood, 1986.C. 241–258. [↑](#footnote-ref-14)
15. Даже в абстрактной живописи есть формы и цвета. Она не абстрактна в том смысле, в том же смысле, в котором абстрактна музыка. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бондс М. Абсолютная музыка: история идеи / М. Бондс, М.: Дело, 2019. 472 c. [↑](#footnote-ref-16)
17. Хотя оно имеет значение, что в особенности подчеркивается в социологических исследованиях науки и технологий, рассматривающих то как развитие технологий приводит к изменению социальных структур. [↑](#footnote-ref-17)
18. Alexander J. C. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology / J. C. Alexander, Oxford University Press, 2003. 296 c. [↑](#footnote-ref-18)
19. Бурдье П. Практический смысл / П. Бурдье, СПб.: Алетейя, 2001. 562 c. [↑](#footnote-ref-19)
20. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно, М.: Российская Политическая Энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 14 [↑](#footnote-ref-20)
21. DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology / T. DeNora, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. С. 10-12 [↑](#footnote-ref-21)
22. DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology / T. DeNora, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. С. 12-13 [↑](#footnote-ref-22)
23. Бондс М. Указ. соч. С. 55 [↑](#footnote-ref-23)
24. Такого мнения также придерживаются: Дамберг С., Семенков В. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. № 2 (7). C. 173–181. [↑](#footnote-ref-24)
25. Об отличиях от социологии культуры см. ниже [↑](#footnote-ref-25)
26. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм, под ред. Д. Куракин, перевод В. Земсковой, М.: Элементарные формы, 2018. [↑](#footnote-ref-26)
27. Куракин Д. Социологическая грамматика культурных смыслов Образ общества / М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. C. 7–36. [↑](#footnote-ref-27)
28. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Дж. Александер, М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. С. 417-472. [↑](#footnote-ref-28)
29. Alexander J. C. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology / J. C. Alexander, Oxford University Press, 2003. С. 121-155. [↑](#footnote-ref-29)
30. См. например Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / P. Bourdieu, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. [↑](#footnote-ref-30)
31. Becker H. S. Art Worlds, 25th Anniversary Edition / H. S. Becker, University of California Press, 2008. С. 1 [↑](#footnote-ref-31)
32. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман, перевод Е. Руткевич, М.: Издательство «Медиум», 1995. С. 80-151. [↑](#footnote-ref-32)
33. Элиас Н. Моцарт. К социологии одного гения / Н. Элиас, М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 167-172. [↑](#footnote-ref-33)
34. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман, перевод Е. Руткевич, М.: Издательство «Медиум», 1995. С. 80. [↑](#footnote-ref-34)
35. Becker H. S. Art Worlds, 25th Anniversary Edition / H. S. Becker, University of California Press, 2008. С. 372. [↑](#footnote-ref-35)
36. Becker H. S. Art Worlds, 25th Anniversary Edition / H. S. Becker, University of California Press, 2008. С. 373. [↑](#footnote-ref-36)
37. Schütz A. MAKING MUSIC TOGETHER: A Study in Social Relationship // Social Research. 1951. № 1 (18). C. 88. [↑](#footnote-ref-37)
38. DeNora T. Music in Everyday Life / T. DeNora, 1st edition-е изд., Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2000. 196 c. [↑](#footnote-ref-38)
39. DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology / T. DeNora, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. С. 59-83. [↑](#footnote-ref-39)
40. Березуцкий В., Березуцкая М. Музыкальная терапия в лечении болезни Альцгеймера // Международный неврологический журнал. 2019. № 3 (103). C. 77–85. [↑](#footnote-ref-40)
41. Волик А. Тия ДеНора. Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена // Социологическое обозрение. 2010. № 2 (9). C. 99–105. [↑](#footnote-ref-41)
42. Bourdieu P. Forms of Сapital Greenwood, 1986. C. 15. [↑](#footnote-ref-42)
43. Бурдье П. Практический смысл / П. Бурдье, СПб.: Алетейя, 2001. С. 102. [↑](#footnote-ref-43)
44. Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / P. Bourdieu, перевод S. Emanuel, Stanford: Stanford University Press, 1996. 432 c. [↑](#footnote-ref-44)
45. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / P. Bourdieu, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. 640 c. [↑](#footnote-ref-45)
46. Bourdieu P. Habitus and Field: General Sociology, Volume 2 / P. Bourdieu, перевод P. Collier, Volume 2 edition-е изд., Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2020. С. 253. [↑](#footnote-ref-46)
47. Бибикова А. В., Нехорошков С. Б. Социология исполнительства // Вестник НГУЭУ, 2013. С. 132-139. [↑](#footnote-ref-47)
48. Речь идет не обо всех диспозициях агентов, являющихся музыкантами-любителями (например, диспозициях не связанных с музыкой в принципе), но только о тех, которые конституируют их как таковых. [↑](#footnote-ref-48)
49. Имена изменены. [↑](#footnote-ref-49)
50. Granovetter M. The Strength of Weak Ties // The American Journal of Sociology. 1973. № 78 (6). C. 1360–1380. [↑](#footnote-ref-50)
51. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / P. Bourdieu, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. 640 c. [↑](#footnote-ref-51)