

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК: 792.01, 316.26, 304.2

«РЕВОЛЮЦИЯ НА ПУАНТАХ» ПО И. И. СОЛЛЕРТИНСКОМУ: «ВУЛЬГАРНАЯ» СОЦИОЛОГИЯ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА

*Т. В. Букина*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, г. Санкт-Петербург 191023, Россия

В центре внимания в данной статье — феномен «вульгарного социологизма» в отечественном искусствоведении 1920-х начала 1930-х годов, который рассматривается на материале балетоведческих работ И. И. Соллертинского. Автор приходит к выводу о том, что так называемый «вульгарный социологизм», в значительной мере дискредитированный в последующие десятилетия, в действительности, вероятнее всего, отнюдь не сводился к заказной политической конъюнктуре. Он представлял собой специфическую интеллектуальную стратегию, направленную на поиск механизмов социального воздействия художественных произведений, вплоть до их способности осуществить социальные преобразования.

Ключевые слова: И. И. Соллертинский, вульгарный социологизм, советская культура 1920–1930-х годов

'REVOLUTION ON POINTES' ACCORDING TO I. I. SOLLERTINSKY: 'VULGAR' SOCIOLOGY OF THE CLASSICAL BALLET

*Tatyana V. Bukina*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russia

An object of attention in this article is a phenomenon of 'vulgar Marxism' in the domestic art criticism during the 1920 — the beginnings of the 1930th which is considered on the material of ballet studies by I. I. Solletrinsky. The author comes to conclusion that the so-called 'vulgar Marxism', considerably discredited in the next decades, actually probably didn't come down to a political custom. It represented a specific intellectual strategy intended to search for mechanisms of social influence of art works up to their ability to carry out social transformations.

Keywords: I. I. Sollertinsky, vulgar Marxism, the Soviet culture during the 1920 — the beginnings of the 1930th.

«Танец (как и всякое искусство) есть идеология. Всякое танцевальное движение есть не просто движение в пространстве физического тела, но и некий идеологический знак» [1, с. 4], — это довольно экстравагантное, на современный взгляд, суждение И. Соллертинского вполне можно считать программным для значительной части его балетоведческого наследия. Один из ярких деятелей советской культуры

второй половины 1920-х — начала 1940-х годов, энциклопедически образованный специалист-«многостаночник», наделенный бурным полемическим темпераментом, И. И. Соллертинский (1902–1944) — в отечественном искусствоведении фигура сколь легендарная, столь же и недооцененная. Парадоксально, но в кругозоре современного гуманитария его личность фигурирует преимущественно в режиме мемуарных очерков и «устных преданий»; при этом сама его интеллектуальная продукция представлена читателю весьма фрагментарно. Вероятная причина этого — не только в сфокусированности искусствоведа в основном на устных жанрах, но и в том, что его научные идеи зачастую позиционируются в качестве специфического «продукта своей эпохи», актуальность которого на сегодня сомнительна.

Так, еще в 1977 году искусствовед Г. Н. Добровольская сожалела, что в сборник статей Соллертинского о балете, изданный четырьмя годами ранее, не вошли многие принципиальные для их автора работы. По ее предположению, подобная избирательность составителей объясняется тем, что взгляды исследователя оказались неизбежно «подвержены ошибкам и заблуждениям своего времени» [2, с. 238]. С большей определенностью высказался сам редактор этого сборника М. С. Друскин: в своей вступительной статье он мотивировал решение не включать в издание важнейшие труды Соллертинского по истории балета тем, что в них «при всей их научной оснащенности и ценности отдельных наблюдений, сильны отпечатки “родимых пятен” вульгарного социологизма» [3, с. 13]. В этой и других своих публикациях он призывал аудиторию делать при чтении скидку на идеологическую ситуацию рубежа 1920–1930-х годов. Подобные «пассажи» можно встретить и у других авторов. Не будет преувеличением сказать, что упреки в «поверхностном социологизировании» являются своеобразным лейтмотивом в оценках научных взглядов Соллертинского на протяжении уже практически полувека. Более того, как сообщала Е. Ф. Бронфин, при переиздании музыковедческих работ ученого Друскин по собственной инициативе отредактировал многие тексты, по возможности изъяв из них «вульгарно-социологические характеристики» [4, с. 71].

Как известно, термином «вульгарный социологизм» (или, как вариант, «вульгарная социология») принято обозначать тенденцию, проявившуюся в советском искусствознании 1920-х начала 1930-х годов, которая допускала «упрощенное, прямолинейное истолкование форм общественного сознания... исключительно как выражения интересов определенного класса» [5, с. 367]¹, или (по более лаконичному определению А. Л. Новоженовой) редукцию объекта анализа в идеологических целях [7, с. 117]². В своей статье исследователь отмечала, что современные

¹ В зарубежных изданиях в качестве синонимичного понятия можно встретить термин «вульгарный марксизм», обозначающий «наиболее детерминистские по своей сути варианты марксизма, которыми утверждается идея о том, что все общественные явления напрямую обусловлены господствующими в обществе экономическими условиями» [6, с. 55–56].

² Хотя понятие «идеология» имеет множество сфер применения, контекст статьи Новоженовой не оставляет сомнений в том, что в данном случае она обращается к его наиболее широко распространенной социально-политической трактовке. Такой трактовке соответствует, в частности, предлагаемое в работе Е. А. Кожемякина понимание идеологии как «упорядоченного набора идей, знаний, представлений и образов, используемых для под-

специалисты нередко склонны навешивать ярлык «вульгарного социологизма» практически на весь пласт работ по социологическому искусствознанию 1920-х годов. Как известно, одна из крупнейших школ в рамках этой дисциплины развивалась в послереволюционный период на базе ленинградского Института истории искусств, аспирантом и, одновременно, сотрудником которого был в те же годы и Соллертинский. Не обсуждая корректность применения подобного понятия ко всей данной исследовательской традиции, трудно не согласиться с тем, что ему вполне соответствуют многие публикации Соллертинского этих лет: так, в его работах, посвященных классическому балету, можно встретить весьма колоритные образцы применения марксистской терминологии в адрес наследия прошлого.

Например, происхождение классического танца было в представлениях ученого напрямую связано с идеологией абсолютизма: «Он культивируется на закате феодальной культуры, в просторных залах Тюильри или Лувра... Классический танец — в первичных своих элементах — рождается не из имитации профессионально-трудовых движений <...>, но из отанцовывания элементов придворного этикета: поклона, церемониального шага, почтительного реверанса... Здесь тоже своя идеология: подобострастие перед королевской персоной, угодливость, рыцарская “галантность” в отношении дамы... Ноги ставятся резко выворотом, пятками внутрь; это признак «благородного» дворянина в противоположность обращенным внутрь коленам «низких» людей — крестьян, горожан; и в походке должны соблюдаться классовые отличия» [10, с. 11]. «Классика — не безличный, бесстильный, бескостный, вневременной алгебраический язык... Это определенный, социологически детерминированный художественный стиль (а следовательно, и определенное, в последнем счете классово-обусловленное мировоззрение), созданный... на стыке придворного и буржуазного театров» [11, с. 5]. «Феодально-придворная концепция театра как эффектного, красочного зрелища, лишённого какой бы то ни было серьезной идейной нагрузки и предназначенного лишь увеселять знать и демонстрировать пышность и великолепие режима (в чем и заключалась его классовая функция), была дана в балете совершенно неприкрыто. Высшее и последнее выражение она нашла в творчестве М. Петипа» [12, с. 324].

Рассуждая с подобных позиций, исследователь довольно безапелляционно выносил вердикт всей классической хореографии, объявляя ее рудиментом в современной (прежде всего, советской) культуре: «Классический танец бесповоротно

держания социальных идей доминирования и подчинения» [8, с. 39]. Продолжая рассуждения А. Л. Новоженовой, можно заключить, что приверженность идеологической системе убеждений и ценностей выводит «вульгарный социологизм» за пределы собственно научного жанра. Так, американский социолог К. Гирц считал, что основное различие между наукой и идеологией заключается в степени тенденциозности, пристрастности этих двух дискурсов (осознавая, впрочем, что абсолютная нейтральность по отношению к объекту даже в науке едва ли достижима и во многом иллюзорна). «Наука именуется структурой ситуации таким образом, что в этом заключено отношение незаинтересованности... Она хочет достичь максимальной интеллектуальной ясности. А идеология именуется структурой ситуации таким образом, что в этом заключено отношение вовлеченности. Ее стиль — витиеватость, живость, намеренное внушение: объективируя нравственное чувство с помощью тех самых приемов, которых избегает наука, она хочет побудить к действию» [9, с. 260].

развенчан. Сейчас вряд ли кто — за исключением каких-нибудь заштатных старичков-балетоманов, вздыхающих по нетленной красоте, да двух-трех архивных юношей из породы «советских эстетов» — вряд ли кто взвалит на себя непосильную задачу защищать актуальность классики в наши дни. Это — музейный инвентарь» [13, с. 8]. «Балет и классика неразрывно связаны между собой, оба они принадлежат к мертвому прошлому» [11, с. 5].

Исходя из той же логики, инициативы художественных реформ в истории балета Соллертинский описывал в режиме социальной революции. Например, деятельности Ж.-Ж. Новерра он дал такую характеристику: «классовый смысл реформ Новерра заключался <...> во внедрении в балет — дотоле придворно-феодалное искусство — идей и принципов передовой французской буржуазии 18 века, подготавливавшей революцию» [14, с. 18]. О романтическом балете искусствовед писал: «Романтизм попытался произвести “буржуазную” революцию в хореографии, бывшей дотоле в своем сценическом виде искусством дворянским... Балету прививаются даже «либеральные» тенденции. Однако романтическая революция оказалась половинчатой и в сущности недолговечной» [15, с. 5]. В свою очередь М. М. Фокин, по утверждению Соллертинского, попытался «совершить “буржуазную реформацию” в балете, правда, на этот раз... в обстановке империализма» [14, с. 34], и т. д., и т. п.

Если в далекие 1970-е, на пике «развитого социализма», исследовательская позиция ученого, его приемы аргументации и сама лексика уже требовали специальных оговорок, то можно догадываться, сколь архаичными они должны представляться современной аудитории, испытывающей устойчивую «синкразию» к идеологическим клише советского времени. Между тем, предпринятый в 2000-е годы ряд ревизионистских подходов к советской культуре заставил во многом переоценить феномен идеологической ангажированности научного сообщества, увидев за образом «репрессированной науки» более сложный комплекс практик и представлений. Сформированная за последние десятилетия исследовательская оптика в оценке явлений советского прошлого позволяет взглянуть на наследие Соллертинского под несколько иным углом и вместо попыток «оправдания» его взглядов проблематизировать сам дискурс «вульгарного социологизма» (на примере его работ по балетоведению) как специфическую интеллектуальную стратегию. Возможно, это позволит составить более целостное представление об исследовательских концепциях искусствоведа и его вкладе в культурное строительство 1920-х начала 1930-х годов.

Интерпретация балетоведческого наследия Соллертинского в качестве некоего последовательно проводимого дискурса имеет достаточно веские основания. Как известно, в молодом советском государстве социологическое искусствознание позиционировало себя в одном ряду с другими «пролетарскими» науками (например, «социальной инженерией», рефлексологией, психоанализом), нацеленными на конкретные практические задачи. Его представители рассматривали свою специальность как в значительной мере практико-ориентированную, призванную не только объяснять художественные феномены сквозь призму социальных процессов, но и искать методы обратного воздействия на социум, используя возможности ис-

куства. В послереволюционное десятилетие в советской культуре происходило интенсивное осмысление художественного текста как реальной, и притом весьма действенной, силы, способной осуществить социальные и ментальные преобразования. Идейной платформой таких поисков послужил масштабный антропологический проект, направленный на кардинальное преобразование человеческой личности, или, по Ш. Плаггенборгу, «реорганизацию человека» — «создание *conditio humana sovetica*» [16, с. 330].

В формировании новой советской ментальности важное место отводилось различным видам искусства, причем, подход партийного руководства к данному вопросу был нередко сугубо утилитарным: способность художественной отрасли выполнить воспитательную роль становилась тем самым критерием, от которого зависело ее выживание³. Наряду с художественной литературой, несомненный приоритет в этом отношении удерживала драма, которая, как показала В. В. Гудкова, в 1920-е годы «становится доминантным жанром эпохи, способным представить панорамную модель мира» [18, с. 18]. В условиях низкой грамотности населения и замедленных темпов радиофикации страны⁴ драматический театр фактически замещал средства массовой информации в деле формирования общественного мнения (спустя десятилетие эта роль перейдет к киноискусству). Совмещая понятийные качества, присущие литературному тексту, со зрелищностью и особой силой суггестивного воздействия, свойственной сценическим жанрам, драма становилась идеальным инструментом, способным доносить в массы актуальные лозунги дня и вырабатывать «верные» ценностные интерпретации прошлого и настоящего. Во многом обсуждению этих новых задач было посвящено масштабное партийное совещание по вопросам театральной политики, организованное Агитпропом ЦК ВКП(б) в мае 1927 года, на котором театр провозглашался «одним из наиболее действенных массовых видов искусства» [19, с. 478], «мощным орудием авангарда нашего класса в деле воспитания всей гражданской массы» [20, с. 25].

Вместе с драматическим театром пролетарский зритель получил свободный доступ к опере и балету; однако тот факт, что они не стали предметом специального обсуждения на упомянутом совещании Агитпропа, говорил о многом: он свидетельствовал, что в культурной политике с ними на данном этапе не связывались какие-то особые ожидания. Обоснованием их идеологического значения как «подлинно массового театра» занялись во второй половине 1920-х годов социологи искусства; среди них заметная роль принадлежала Соллертинскому, совмещавшему в своей деятельности амплуа ученого-театроведа, плодовитого критика, публициста и энергичного общественного деятеля. Будучи консультантом по репертуару

³ Так, по замечанию Н. Синявиной, «для Ленина существовали два вида культуры — нужная и ненужная». Аналогичной позиции придерживался Л. Д. Троцкий, который ввел разделение литераторов на три категории: «попутчиков», «буржуазных» и «мужиковствующих» [17, с. 138–139].

⁴ Подробнее о процессе радиофикации в послереволюционные годы см.: [16, с. 180–181].

нескольких театральных организаций Ленинграда, в своих печатных выступлениях он декларировал, что «музыкальный театр может и должен стать — в силу своей специфической природы — одним из вернейших методов коллективного общения» [21, с. 3]. По мнению Соллертинского, музыка и хореография, располагающие мощными арсеналами суггестивных приемов, способны многократно усилить эмоциональное воздействие драматического сюжета, делая его доступным для массового восприятия. В качестве подтверждения он апеллировал к примеру античного театра: «наивно думать <...>, что какой-нибудь афинский ремесленник мог действительно вникать в глубокомысленные мифологемы Орестеи или Эдипа, к тому же изложенные на непонятном дорическом диалекте, и таким образом «софилософствовать» с Эдипом, Прометеем и прочими трагическими героями. Разумеется же нет: он просто смотрел увлекательное оперно-балетное представление, каким по существу являлось сценическое воплощение греческой трагедии, лишь через музыку и танец добираясь до смысла зрелища» [21, с. 3].

В то же время было очевидно, что в плане «воспитательного» (то есть идеологического) эффекта⁵ музыка, а тем более хореография, не могли предложить сколь-нибудь функционального инструментария. Для балета как невербального вида искусства это обстоятельство могло оказаться фатальным, поскольку фактически ставило под вопрос его право на самостоятельное существование в социалистической культуре. Обсуждение путей преобразования балетного спектакля в «актуальное, идеологически полноценное, ...философски и социально проблемное искусство» (именно так представлял себе Соллертинский задачи советского музыкального театра) [12, с. 294], стало в конце 1920-х годов одной из сквозных тем в его публикациях. Эти поиски в итоге привели его к проекту «хореографической драмы» (или «хореодрамы»), описанной им в статьях «За новый хореографический театр» (1928), «Проблемы балетного сценария» (1928), «Какой же балет нам в сущности нужен?» (1929), «Поиски советского танца» (1930) и др. Основные параметры новой драматургии очерчиваются в этих работах следующим образом:

Наполненность динамичным действием. Впервые очередь хореодрама объявляла войну «бессюжетному» балету, а также разнообразным интермедийным эпизодам, традиционно занимавшим важное место в сценарии балетного представления. При этом в плане сюжета место традиционной лирической и сказочно-легендарной фабулы в новом спектакле должна была занять актуальная тематика: социалистическое строительство, революционная героика, эпизоды гражданской войны и сатира на современные бытовые темы [22, 23]. *Синтетическая природа* — равноценное участие драматического, музыкального и хореографического ряда. Соллертинский утверждал, что их взаимодействие в спектакле должно организовываться

⁵ Если обратиться к анализу идеологического дискурса, предпринятому Е. А. Кожемякиным, сущностная характеристика идеологического эффекта заключается в его способности установить контроль над сознанием. «Как бы мы ни определяли агентов идеологии, важным остается акцент на содержании идеологического воздействия, реализующегося в идеологическом (нормирующем) дискурсе — контролирующем и корректирующем деятельность адресата» [8, с. 41].

не по синхронному, а по «контрапунктическому» принципу: это позволит усилить эффективность каждого отдельного компонента и придать смысловую многоплановость драматическому действию. В области драмы и оперы примеры успешного решения подобного контрапункта он находил, в частности, в постановках В. Э. Мейерхольда [21]⁶.

Обновление выразительного языка каждого из элементов спектакля. Так, в плане постановки искусствовед призывал задействовать все возможности современной сценографии, а в музыке — технические ресурсы авангарда (в первую очередь — западного) и освоенный им ритмоинтонационный материал: «индустриальные» ритмы А. Онеггера, этнографику у Б. Бартока и М. де Фалья, джаз в оригинальном или стилизованном виде и т. п. [25, 26].

Ключевая роль в замысле хореодрамы отводилась, вполне резонно, обновлению средств самой хореографии: требовалось кардинально перестроить выразительный язык балета, сделав его пригодным для трансляции новых программных идей и политических деклараций. Это было достижимо при выполнении двух условий:

Первое из них — обновление арсенала танцевальных движений. В своих рецензиях на новые постановки Соллертинский с убийственным сарказмом комментировал попытки приспособить реквизит классического балета к воплощению современных тем: «что никакое новое содержание в старые формы вместиться не может — лучше всего доказал прошлогодний конкурс на советский балетный сценарий. Чего тут только не было: вожди революции откалывали трепака, волховские наяды и русалки в балетных тюниках плясали с членами Волховстройского партколлектива, балерина изображала «гения классово-революции» и так далее... Их рукой все время незримо водил штамп: белогвардеец через несколько минут превращался — незаметно для самих же авторов — в фею Карабос, комсомолка — в Одетту-Одиллию, комиссар — в принца Дезире. Начатый с похвальной намерениями балет превращался в глупую пародию» [11, с. 5]. Таким образом, ближайшей задачей становился поиск такой хореографической стилистики, которая будет понятна современному зрителю. Обширный материал для этого представляло, в частности, социальное движение «свободного танца», которое начиная с 1910-х годов бурно развернулось в России, вдохновленное гастролями Айседоры Дункан. В послереволюционные годы в обеих столицах и в провинции работали уже десятки студий танца и ритмопластики: не связанные с громоздкой и дорогостоящей системой театральных постановок, они охотно экспериментировали с различными техниками пластического движения, включая мимику, акробатику, физкультуру, ритмику, лечебную и художественную гимнастику, эксцентрику (клоунаду), жонглирование, пантомиму и производственное движение [27, с. 43–131]. Все эти виды пластики, близкие повседневному опыту современника, нашли отражение в проекте хореодрамы Соллертинского.

Между тем, обновление репертуара движений само по себе еще не делало хореографию носителем новой пролетарской идеологии (как и любой идеологии

⁶ Об анализе Соллертинским режиссуры Мейерхольда см. также: [24, с. 11–33].

вообще). Для достижения этого нового качества требовалось выполнить *второе условие: наделить новые танцевальные движения языковыми — то есть понятийными — свойствами*, позволяющими однозначно считать их содержание⁷. «Танец должен быть возвращен на свое настоящее место органа речи, средства общения, передачи идей и чувств, изобразительного средства для показа героических дней нашей борьбы и нашей стройки», — декларировал ученый в 1930-ом году [28, с. 57]. По мнению Соллертинского, осуществить это позволяла только театрализация нового танца — его синхронизация с сюжетным действием: «вне театральности он будет лишь отвлеченным орнаментом, арабеской, прихотливым декоративным узором, где игра движущихся линий будет рассматриваться как самоцель» [22, с. 42].

Показательно, что искусствовед не сразу пришел к пониманию нового хореографического жанра как именно синтеза на драматической платформе. В середине 1920-х годов он также рассматривал в качестве альтернативы ему т. н. «танцсимфонию» — образец «чистой танцевальной формы» на основе «свободного танца». По аналогии с «чистой», то есть непрограммной, музыкой, в такой форме должны действовать законы специфического танцевального «симфонизма» (иными словами, имманентной хореографической драматургии). Более того, в своем докладе на заседании Совета театрального музея в 1926 г. он называл этот путь единственно возможным в дальнейшей эволюции балета, доказывая принципиальную несостоятельность балетной пантомимы в воплощении современного сюжета⁸. Однако в статье «В спорах о танцевальном театре» (1928) он уже выдвигал аргументы против танцсимфонии, ссылаясь на то, что хореография якобы неспособна создать равноценный синтез с музыкой [30, с. 5]. Весьма вероятно, что важным мотивом в перемене позиции Соллертинского послужили новые политические задачи, поставленные перед театром, и особый статус этого вида искусства в советской культуре, декларированный в мае 1927 года на совещании Агитпропа. В другой своей статье от 1928 года искусствовед уточнял, что «свободный танец» «страдает весьма расплывчатыми очертаниями — как идеологическими, так и формальными» [31, с. 12]. Насколько можно судить, основная проблема «чистой танцевальной формы» заключалась в абстрактности новых хореографических техник, их неспособности выражать конкретный понятийный смысл. В то время как закрепление посредством театрализации за элементами танца устойчивых, легко считываемых символических значений резко сужало поле их возможных интерпретаций, уста-

⁷ По замечанию Е. А. Кожемякина, «семантическое поле идеологии невариативно, что ведет к безальтернативности низлежащих личностных коммуникативных (и речевых) структур... “Альтернативные механизмы интерпретации” принадлежат иной идеологической системе» [8, с. 43]. По этой причине возможностями идеологического воздействия в художественной сфере, согласно гипотезе исследователя, обладают только те виды и жанры, которые оперируют достаточно однозначной семантикой: в частности, вербальные искусства, а также агитационные, пропагандистские, рекламные плакаты, фильмы, фотографии [8, с. 45].

⁸ Тезисы доклада (на основе личного архива семьи Соллертинских) приводятся в работе [29, с. 63–64].

навливая тем самым желаемый «контроль» над процессом восприятия. Это потенциально давало возможность, не снижая художественного уровня нового балетного жанра, применять его в идеологических целях (например, в качестве агитационного орудия) и, следовательно, доказывало его жизнеспособность в современном социалистическом обществе.

Несомненно, что именно продвигаемый проект хореодрамы, с вменяемыми ему задачами идеологического воспитания советского зрителя, формировал ту сетку ценностных координат, которую искусствовед проецировал на оценку классического наследия в области балета. В соответствии с этими приоритетами Соллертинский последовательно переосмыслил основные «вехи» истории балетного театра, представляя ее в качестве «вектора», логически устремленного к появлению нового вида спектакля. Подобная интерпретация позволяла обосновать не только практическую необходимость, но и историческую закономерность появления именно такого жанра, а вкрапление социологических экскурсов придавало описываемому процессу художественной «эволюции» балета характер непреложного научного закона.

Обращение к балетоведческим работам И. И. Соллертинского отчасти позволяет реконструировать парадигму т. н. «вульгарного социологизма» как особого научного дискурса 1920-х годов: вероятнее всего, он был тесно связан с художественными авангардными проектами послереволюционной эпохи и отнюдь не сводился к заказной политической конъюнктуре. В методологическом плане его можно было бы определить как специфический способ описания реальности, отражавший представления о ней научного сообщества того времени. Исходный постулат этих представлений заключался в том, что произведение искусства располагает конкретными действенными ресурсами, чтобы поддерживать заданный социальный порядок или, напротив, инициировать социальные преобразования, поскольку художественные структуры способны определенным образом кодировать и транслировать в общество те или иные социальные и ментальные модели. Если овладеть алгоритмом такого кодирования, то появляется возможность использовать его в современном культурном строительстве, в том числе — в ключевом для 1920-х годов проекте формовки «советского человека». В воссоздании и описании данного алгоритма, вероятно, и видели свою основную задачу социологи искусства, чем, собственно, и определялась их специфическая научная лексика и применяемые дискурсивные стратегии. Одним из примеров подобного подхода был замысел «реорганизации» классического балета, предложенный Соллертинским. В плане практической деятельности именно дискурс «вульгарного социологизма» во многих случаях давал в руки специалисту необходимые механизмы, позволявшие применять отвлеченные теоретические построения социологии в решении самых злободневных культурных проблем. Совмещая преимущества разносторонне эрудированного ученого и энергичного практика сразу в нескольких секторах культурной политики, Соллертинский, как можно предполагать, вполне целенаправленно осваивал этот важный культурный ресурс и эффективно пользовался им в продвижении собственных проектов и отстаивании культурных реформ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Соллертинский И. И.* Болт. Балет в 3-х действиях. М.: ГИХЛ, 1931. С. 3–10.
2. *Добровольская Г. Н. Б. В. Асафьев и И. И. Соллертинский о балете* // Музыка и хореография современного балета. Сб. статей. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. С. 234–239.
3. *Друскин М. С. И. И. Соллертинский о балете* // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 7–13.
4. *Бронфин Е. Ф.* Соллертинский — музыкальный ученый // Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Сост. Л. Михеева. Л.: Сов. композитор, 1978. С. 66–88.
5. Первый толковый Большой энциклопедический словарь. СПб.: Норинт, М.: ИД Рипол Классик, 2006. 2144 с.
6. *Лоусон Т., Гэррод Д.* Социология. А–Я. Словарь-справочник. М.: Фаир-Пресс, 2000. 608 с.
7. *Новоженова А. Л.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти, № 4. 2014. С. 117–136.
8. *Кожемьякин Е. А.* Идеология в поле искусства: возможности критического дискурса-анализа // Научные ведомости БелГУ, № 9 (40). 2007. С. 39–47.
9. *Гириц К.* Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.
10. *Соллертинский И. И.* Классический танец и его теория // Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. С. 5–14.
11. *Соллертинский И. И.* Какой же балет нам в сущности нужен? // Жизнь искусства, № 40. 1929 (06.10). С. 5.
12. *Соллертинский И. И.* Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: ОГИЗ ГИХЛ., 1933. С. 291–356.
13. *Соллертинский И. И.* Влево от шпагата // Рабочий и театр, № 8. 1930. С. 8.
14. *Соллертинский И. И.* Жизнь и творчество Новерра // Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 17–35.
15. *Соллертинский И. И.* Эсмеральда. Балет в 3-х д-х и 5 картинах. Музыка Ц. Пуни. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1931. 16 с.
16. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 416 с.
17. *Синявина Н. В.* Особенности взглядов советской элиты 1920–1930-х годов на культурную политику России // Вестник МГУКИ, № 1. 2016. С. 136–142.
18. *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: НЛО, 2008. 453 с.
19. Резолюция по докладу В. Г. Кнорина «Очередные задачи театральной политики» // Пути развития театра (Стенографический отчет и решения парт совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М., Л.: Кинопечать, 1927. С. 477–494.
20. *Луначарский А. В.* Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики // Пути развития театра (Стенографический отчет и решения парт совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М., Л.: Кинопечать, 1927. С. 17–41.
21. *Соллертинский И. И.* Проблемы музыкального театра // Жизнь искусства, № 28. 1929 (14.07). С. 3.
22. *Соллертинский И. И.* За новый хореографический театр // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 42–47.

23. Соллертинский И. И. Проблемы балетного сценария // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 47–52.
24. Колесникова Л. Н. И. И. Соллертинский и музыкальный театр конца 1920-х – 1930-х г. г. (Очерки по истории отечественного музыкального театра): монография. Омск: Изд-во ОГУ, 2014. 96 с.
25. Соллертинский И. И. Ближайшие пути ГАТОБа // Жизнь искусства, № 31. 1928 (29.07). С. 10–11.
26. Соллертинский И. И. К спорам о балете // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 42–65.
27. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2014. 325 с.
28. Соллертинский И. И. О танце // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 52–57.
29. Михеева Л. В. И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л.: Сов. композитор, 1988. 256 с.
30. Соллертинский И. И. В спорах о танцевальном театре // Жизнь искусства, № 27. 1928 (01.07). С. 5.
31. Всеволодский В. Н., Гвоздев А. А., Соллертинский И. И. Реорганизация хореографического образования // Жизнь искусства, № 38. 1928 (16.09). С. 12–13.

REFERENCES

1. Sollertinskij I. I. Bolt. Balet v 3-h dejstviyah. M.: GIHL, 1931. S. 3–10.
2. Dobrovol'skaya G. N. B. V. Asaf'ev i I. I. Sollertinskij o baletе // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. Sb. statej. Vyp. 2. L.: Muzyka, 1977. S. 234–239.
3. Druskin M. S. I. I. Sollertinskij o baletе // Sollertinskij I. I. Stat'i o baletе. L.: Muzyka, 1973. S. 7–13.
4. Bronfin E. F. Sollertinskij – muzykal'nyj uchenyj // Pamyati I. I. Sollertinskogo. Vospominaniya, materialy, issledovaniya. Sost. L. Miheeva. L.: Sov. kompozitor, 1978. S. 66–88.
5. Pervyj tolkovyj Bol'shoj ehnciklopedicheskij slovar'. SPb.: Norint, M.: ID Ripol Klassik, 2006. 2144 s.
6. Louson T., Gehrrod D. Sociologiya. A–YA. Slovar'-spravochnik. M.: Fair-Press, 2000. 608 s.
7. Novozhenova A. L. Ot sociologicheskogo determinizma k klassovomu idealu. Sovetskaya sociologiya iskusstva 1920-h godov // Sociologiya vlasti, № 4. 2014. S. 117–136.
8. Kozhemyakin E. A. Ideologiya v pole iskusstva: vozmozhnosti kriticheskogo diskurs-analiza // Nauchnye vedomosti BelGU, № 9 (40). 2007. S. 39–47.
9. Girс K. Interpretaciya kul'tur. M.: ROSSPEHN, 2004. 560 s.
10. Sollertinskij I. I. Klassicheskij tanec i ego teoriya // Vaganova A.YA. Osnovy klassicheskogo tanca. L.: OGIZ GIHL, 1934. S. 5–14.
11. Sollertinskij I. I. Kakoj zhe balet nam v sushchnosti nuzhen? // ZHizn' iskusstva, № 40. 1929 (06.10). S. 5.
12. Sollertinskij I. I. Muzykal'nyj teatr na poroge Oktyabrya i problema operno-baletnogo naslediya v ehporu voennogo kommunizma // Istoriya sovetskogo teatra. T. 1. Petrogradskie teatry na poroge Oktyabrya i v ehporu voennogo kommunizma. 1917–1921. L.: OGIZ GIHL., 1933. S. 291–356.
13. Sollertinskij I. I. Vlevo ot shpagata // Rabochij i teatr, № 8. 1930. S. 8.
14. Sollertinskij I. I. ZHizn' i tvorchestvo Noverra // Klassiki horeografii. L., M.: Iskusstvo, 1937. S. 17–35.
15. Sollertinskij I. I. EHsmeral'da. Balet v 3-h d-h i 5 kartinah. Muzyka C. Puni. L.: OGIZ GIHL, 1931. 16 s.

16. *Plaggenborg SH.* Revolyuciya i kul'tura. Kul'turnye orientiry v period mezhdu oktyabr'skoj revolyuciej i ehpoj stalinizma. SPb.: ZHurnal «Neva», 2000. 416 s.
17. *Sinyavina N. V.* Osobennosti vzglyadov sovetskoj ehliny 1920–1930-h godov na kul'turnuyu politiku Rossii // Vestnik MGUKI, № 1. 2016. S. 136–142.
18. *Gudkova V. V.* Rozhdenie sovetskih syuzhetov: Tipologiya otechestvennoj dramy 1920 h – nachala 1930 h godov. M.: NLO, 2008. 453 s.
19. Rezolyuciya po dokladu V. G. Knorina «Ocherednye zadachi teatral'noj politiki» // Puti razvitiya teatra (Stenograficheskij otchet i resheniya part soveshchaniya po voprosam teatra pri Agitprope CK VKP(b) v mae 1927 g. M., L.: Kinopechat', 1927. S. 477–494.
20. *Lunacharskij A. V.* Itogi teatral'nogo stroitel'stva i zadachi partii v oblasti teatral'noj politiki // Puti razvitiya teatra (Stenograficheskij otchet i resheniya part soveshchaniya po voprosam teatra pri Agitprope CK VKP(b) v mae 1927 g. M., L.: Kinopechat', 1927. S. 17–41.
21. *Sollertinskij I. I.* Problemy muzykal'nogo teatra // ZHizn' iskusstva, № 28. 1929 (14.07). S. 3.
22. *Sollertinskij I. I.* Za novyj horeograficheskij teatr // Sollertinskij I. I. Stat'i o balete. L.: Muzyka, 1973. S. 42–47.
23. *Sollertinskij I. I.* Problemy baletnogo scenariya // Sollertinskij I. I. Stat'i o balete. L.: Muzyka, 1973. S. 47–52.
24. *Kolesnikova L. N. I. I.* Sollertinskij i muzykal'nyj teatr konca 1920-h – 1930-h g. g. (Ocherki po istorii otechestvennogo muzykal'nogo teatra): monografiya. Omsk: Izd-vo OGU, 2014. 96 s.
25. *Sollertinskij I. I.* Blizhajshie puti GATOBa // ZHizn' iskusstva, № 31. 1928 (29.07). S. 10–11.
26. *Sollertinskij I. I.* K sporam o balete // Sollertinskij I. I. Stat'i o balete. L.: Muzyka, 1973. S. 42–65.
27. *Sirotkina I. E.* Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanec v Rossii. M.: NLO, 2014. 325 s.
28. *Sollertinskij I. I.* O tance // Sollertinskij I. I. Stat'i o balete. L.: Muzyka, 1973. S. 52–57.
29. *Miheeva L. V. I. I.* Sollertinskij: ZHizn' i nasledie. L.: Sov. kompozitor, 1988. 256 s.
30. *Sollertinskij I. I.* V sporah o tancoval'nom teatre // ZHizn' iskusstva, № 27. 1928 (01.07). S. 5.
31. *Vsevolodskij V. N., Gvozdev A. A., Sollertinskij I. I.* Reorganizaciya horeograficheskogo obrazovaniya // ZHizn' iskusstva, № 38. 1928 (16.09). S. 12–13.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. В. Букина – д-р искусствоведения; tbukina2002@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatyana V. Bukia – Dr. Sci. (Arts); tbukina2002@mail.ru