



ART HISTORY IN THE CONTEXT OF OTHER SCIENCES IN MODERN WORLD
Parallels and Interactions. Proceedings of the International Academic Conference

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ
Параллели и взаимодействия. Сборник трудов Международной научной конференции

**The Russian
State
Library**

**Российская
государственная
библиотека**

**ART HISTORY IN THE CONTEXT
OF OTHER SCIENCES IN MODERN WORLD**
Parallels and Interactions
Proceedings of the International Academic Conference
April 21–26, 2019

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ДРУГИХ НАУК В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**
Параллели и взаимодействия
Сборник трудов Международной научной конференции
21–26 апреля 2019 года

Moscow | Москва 2020

**The Russian
State
Library**

**Российская
государственная
библиотека**

**ART HISTORY IN THE CONTEXT
OF OTHER SCIENCES IN MODERN WORLD
Parallels and Interactions**

Proceedings of the International Academic Conference
April 21–26, 2019

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ДРУГИХ НАУК В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ
Параллели и взаимодействия**

Сборник трудов Международной научной конференции
21–26 апреля 2019 года

Moscow | Москва 2020

UDC 7.01 (82)

*This edition is published with the support of the author of the project.
Author of the project Grigoriy R. Konson*

Under the general academic editorship by *Grigoriy R. Konson*
editor and compiler *Grigoriy R. Konson*
editors *Grigoriy R. Konson, Irina A. Konson*
editor of metadata in the English *Anna P. Evstropova*

Leonid I. Borodkin—D.Sc. (in History), Professor, Head of Department of Historical Informatics of the Lomonosov Moscow State University, Head of the Center for Economic History (CEH) of the Lomonosov Moscow State University Faculty of History (Russia), a Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Co-chair of the Russian Academy of Sciences Scientific Council on Issues of Russian and World Economic History (Russia), the Honorary President of the Russian Association “History and computer” (Russia)

Wolfgang Mastnak—Dr. mult., Professor, Director of the Research Centre for Arts Therapies, Beijing Normal University [北京师范大学艺术治疗研究中心.] (China), Professor at the University of Music and Performing Arts Munich (Germany), Professor at the Shanghai University (China), Professor at the Shanghai Conservatory of Music (China), Professor at the York St John University (the United Kingdom), Full Member of the European Academy of Sciences and Arts, President of the Austrian Heart Association [Österreichischer Herzverband] (Austria)

Art History in the Context of Other Sciences in Modern World: Parallels and Interaction: Proceedings of the International Academic Conference, April 21–26, 2019 [Text, scores, ill.] / The Russian State Library ; ed. Grigoriy R. Konson. Moscow: Information and Publishing House <Filin>, 2020. 994 p.

ISBN 978-5-9216-0264-9

These Proceedings include the selected articles and the interviews of the participants of the International Academic Conference “Art History in the Context of Other Sciences in Modern World: Parallels and Interaction,” Moscow, 21–26 April, 2019. The book deals with a wide range of issues of art history, cultural studies, philosophy, philology, linguistics, sociology, psychology, pedagogical sciences. The target audience is specialists of different fields of science, art, education, & culture, as well as readers interested in the Humanities and Social Sciences.

UDC 7.01 (82)

ISBN 978-5-9216-0264-9

© Authors of texts 2020
© Grigoriy R. Konson 2020

УДК 7.01 (82)
ББК 85в. я 43
И 86

*Финансирование издания осуществлено автором проекта.
Автор проекта Г.Р. Консон*

Под общей научной редакцией *Г.Р. Консона*
редактор-составитель *Г.Р. Консон*
редакторы *Г.Р. Консон, И.А. Консон*
редактор метаданных на английском языке *А.П. Евстропова*

Рецензенты:

Бородкин Леонид Иосифович — доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой исторической информатики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, руководитель Центра экономической истории при Историческом факультете Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (РФ), член-корреспондент Российской академии наук (РФ), сопредседатель Научного совета Российской академии наук по проблемам российской и мировой экономической истории (РФ), Почетный президент российской ассоциации «История и компьютер» (РФ)

Мастнак Вольфганг — Dr. mult., профессор, директор исследовательского центра арт-терапии Пекинского университета [北京师范大学艺术治疗研究中心.] (КНР), профессор Мюнхенского университета музыки и исполнительских искусств (ФРГ), профессор Шанхайского университета (КНР), профессор Шанхайской консерватории (КНР), профессор Университета Святого Иоанна (Великобритания), Действительный член Европейской Академии наук и искусств, Президент Австрийской ассоциации сердца [Österreichischer Herzverband] (Австрия)

Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции, 21–26 апреля 2019 года [Текст, нот., илл.] / Российская государственная библиотека ; ред.-сост. Г.Р. Консон. — Москва: Информационно-издательский дом <Филинь>, 2020. — 994 с.

ISBN 978-5-9216-0264-9

Сборник включает в себя избранные статьи и интервью участников Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия», прошедшей в Москве 21–26 апреля 2019 года. В книге рассматривается широкий круг вопросов искусствоведения, культурологии, философии, социологии, филологии, лингвистики, психологии, педагогики, физиологии. Издание адресовано специалистам в различных областях науки, искусства, образования и культуры, а также читателям, интересующимся проблематикой в области гуманитарных и общественных наук.

УДК 7.01 (82), ББК 85в. я 43

ISBN 978-5-9216-0264-9

© Коллектив авторов 2020
© Г.Р. Консон 2020

TABLE OF CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

PREFACE BY THE EDITOR / ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ	17
Bennett M. ZON / Б.М. Зон	
EKPHRASIS AND THE FOUNDATIONS OF MODERN MUSICOLOGY	
ЭКФРАЗИС И ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ	21
Olga V. POPOVA / О.В. Попова	
DEVELOPMENT OF ACADEMIC ACTIVITY IN SOCIAL AND HUMAN SCIENCES IN RUSSIA:	
EXPECTATIONS AND EFFECTS	
ПОВЫШЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ	
В ОБЩЕСТВЕННЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ В РОССИИ: ОЖИДАНИЯ И ЭФФЕКТЫ	62
Alexey R. KHOKHLOV, Grigoriy R. KONSON: Interview /	
Интервью Г.Р. Консона с А.Р. Хохловым	
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES IN THE CONTEXT OF MODERN ACADEMIC EXPANSE	
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК В КОНТЕКСТЕ	
СОВРЕМЕННОГО МЕЖДУНАРОДНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА	80
Alexander S. RYZHINSKIY / А.С. Рыжинский	
INCLUSION OF THE CONTEMPORARY SYSTEM OF THE RUSSIAN MUSICAL EDUCATION	
INTO THE UNIFORM GLOBAL LEARNING ENVIRONMENT: A MYTH OR REALITY?	
ВКЛЮЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	
В ЕДИНОЕ МИРОВОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?	88

Vadim V. DUDA, Grigoriy R. KONSON, Ekaterina V. NIKONOROVA: Interview / Интервью Григория Консона и Екатерины Никоноровой с Вадимом Дудой RUSSIAN STATE LIBRARY IN THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC, EDUCATIONAL AND CULTURAL EXPANSE AT THE BEGINNING OF 21ST CENTURY РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА В МЕЖДУНАРОДНОМ НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ И КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ.....	104
Ekaterina G. TRIBELSKAYA / Е.Г. Трибельская THE PHENOMENON OF ARCHITECTURAL EDUCATION IN THE ART INSTITUTE ФЕНОМЕН АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАМКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВУЗА	121
Anatoly P. MILKA / А.П. Милка ON EXPLORATION OF HANDWRITING IN J. S. BACH STUDIES К ИЗУЧЕНИЮ ПОЧЕРКА В БАХОВЕДЕНИИ.....	138
Mikhail A. SAPONOV / М.А. Сапонов BEFORE AND AFTER THE DETENTION: ALBERT SCHWEITZER AND HIS FRUSTRATED PROJECT ДО И ПОСЛЕ АРЕСТА: АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР И ЕГО СОРВАННЫЙ ЗАМЫСЕЛ	145
Grigoriy R. KONSON / Г.Р. Консон MODERN ACADEMIC HÄNDELIANA AND HANDEL’S TRAGIC ORATORIOS СОВРЕМЕННАЯ НАУЧНАЯ ГЕНДЕЛИАНА И ТРАГИЧЕСКИЕ ОРАТОРИИ ГЕНДЕЛЯ.....	167
Marina FROLOVA-WALKER, Grigoriy R. KONSON: Interview / Интервью Г.Р. Консона с М. Фроловой-Уокер THE MAIN TRENDS IN THE MODERN BRITAIN MUSICOLOGY: SCIENTOMETRY—PRO ET CONTRA ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МУЗЫКОЗНАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ВЕЛИКОБРИТАНИИ: НАУКОМЕТРИЯ—PRO ET CONTRA	183

Tatiana I. NAUMENKO / Т.И. Науменко

THE PERCEPTION OF THE IDEAS OF MODERN RUSSIAN MUSICOLOGY

IN THE WESTERN ACADEMIC COMMUNITY

ВОСПРИЯТИЕ ИДЕЙ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В ЗАПАДНОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ СООБЩЕСТВЕ197

Tatiana B. SIDNEVA / Т.Б. Сиднева

LIFE HISTORY AND ITS ROLE IN THE STUDY OF ART HISTORY

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ И ЕГО РОЛЬ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ204

Anna G. PIOTROWSKA / Анна Г. Пиотровска

MUSIC-RELATED DISCIPLINES AT UNIVERSITIES—

THE CASE OF MUSICOLOGY AT POLISH UNIVERSITIES

(ON THE EXAMPLE OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY)

УЧЕБНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ВУЗАХ —

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В УНИВЕРСИТЕТАХ ПОЛЬШИ (НА ПРИМЕРЕ ЯГЕЛЛОНА)224

Helena SPURNÁ, Lubomír SPURNÝ / Е. Спурна, Л. Спурный

AN ASSESSMENT OF CZECH MUSICOLOGY AND THEATRE STUDIES:

THIRTY YEARS AFTER THE FALL OF THE IRON CURTAIN

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И ТЕАТРАЛЬНАЯ НАУКА ЧЕХИИ:

СПУСТЯ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ «ЖЕЛЕЗНОГО ЗАНАВЕСА».....232

Andrei V. DENISOV / А.В. Денисов

GAMBLING IMAGES IN THE 19TH CENTURY WESTERN EUROPEAN OPERA

ОБРАЗЫ АЗАРТНЫХ ИГР В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ XIX ВЕКА239

Jan LATHAM-KOENIG, Grigoriy R. KONSON, Marina V. EFANOVA:

Interview /

Интервью Григория Консона и Марины Ефановой с Яном Латам-Кенигом

TRANSFORMATIONS OF THE OPERA THEATER IN RUSSIA AND ABROAD DURING

THE SECOND HALF OF THE 20TH—THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES:

CONCEPTS, STYLE AND ARTISTIC IMAGERY

ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

В ПЕРИОД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ:

КОНЦЕПЦИИ, СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ252

Anzhela L. KHOKHLOVA / А.Л. Хохлова

THE LOGIC OF CULTURE: THE VIEWPOINT OF A COGNITIVE APPROACH TO MUSICOLOGY

ЛОГИКА КУЛЬТУРЫ С ПОЗИЦИЙ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКОВЕДЕНИИ.....263

Artem R. OGANOV, Grigoriy R. KONSON: Interview /

Интервью Григория Консона с Артемом Огановым /

THE WAY THE PEOPLE OF ART AND SCIENCE STUDY THE WORLD

КАК ЛЮДИ ИСКУССТВА И НАУКИ ИЗУЧАЮТ ЭТОТ МИР278

Galina V. ALEKSEEVA / Г.В. Алексеева

METATEXTS OF THE SACRED IMAGE SYSTEM IN THE SPACE OF AN ORTHODOX TEMPLE

МЕТАТЕКСТЫ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА.....292

Larissa A. GUSTOVA-RUNTSO / Л.А. Густова-Рунцо

THE METHODOLOGY OF THE STUDY OF ORTHODOX LITURGICAL SINGING PRACTICES OF

THE EAST SLAVIC TRADITION

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ306

Nataliya P. SHOK, Maria S. SERGEEVA / Н.П. Шок, М.С. Сергеева

**SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF THE REPRESENTATION OF THE DISEASE
IN THE CLASSICS OF RUSSIAN LITERATURE**

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БОЛЕЗНИ

НА СТРАНИЦАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ315

Victor P. SHEINOV, Svetlana V. KRIVOSHEEVA /

В.П. Шейнов, С.В. Кривошеева

PSYCHOLOGICAL IMPACT MODELS IN THE WORKS OF ART

МОДЕЛИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА.....336

Alexander N. VERAKSA, Grigoriy R. KONSON / А.Н. Веракса, Г.Р. Консон

**A SYMBOLIC IMAGE—A COGNITIVE MEANS FOR MASTERING CONTENTS OF
PHENOMENA OF REALITY IN PRESCHOOL**

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ — КОГНИТИВНОЕ СРЕДСТВО ОСВОЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ

ЯВЛЕНИЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ДОШКОЛЬНОМ ВОЗРАСТЕ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)347

Boris N. RYZHOV, Anastasia A. TARASOVA / Б.Н. Рыжов, А.А. Тарасова

PERCEPTION OF CONSTRUCTIVISM OF THE 1920S

AND IMPERIAL TECTONICS OF THE 1930S AS SEEN FROM TODAY

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА 1920-Х

И ИМПЕРСКОЙ ТЕКТОНИКИ 1930-Х: ВЗГЛЯД СЕГОДНЯ357

Margarita L. MAZO / Маргарита Мазо

THE HEART OF LAMENT:

ETHNOMUSICOLOGICAL AND PSYCHOPHYSIOLOGICAL APPROACHES

TO THE ANALYSIS OF THE LISTENERS' AFFECTIVE RESPONSE

СЕРДЦЕ ПРИЧЕТА:

ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ И ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ

К АНАЛИЗУ АФФЕКТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ СЛУШАТЕЛЯ.....370

Olga M. BAZANOVA, Tatyana I. PETRENKO, Mukhamed K. KABARDOV, Anna V. KONDRATENKO, Daria V. MALISOVA / О.М. Базанова, Т.И. Петренко, М.К. Кабардов, А.В. Кондратенко, Д.В. Малисова	
TOWARD THE CONCEPT OF A NEUROBIOLOGICAL NATURE OF ABILITIES TO PERFORM MUSIC К КОНЦЕПЦИИ НЕЙРОБИОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ СПОСОБНОСТИ ИСПОЛНЯТЬ МУЗЫКУ	389
Dmitry P. GAVRA / Д.П. Гавра	
THE TRANSFORMATION OF CULTURAL CAPITAL IN THE DIGITAL SOCIETY ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО КАПИТАЛА В ЦИФРОВОМ ОБЩЕСТВЕ.....	412
Andrey M. SHEMYAKIN / А.М. Шемякин	
RICCIOTTO CANUDO’S “MANIFESTO OF SEVEN ARTS” AS AN OBJECT OF VERBAL AND VISUAL REFLECTION IN THE CONTEXT OF МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО КИНО «МАНИФЕСТ СЕМИ ИСКУССТВ» РИЧОТТО КАНУДО КАК ОБЪЕКТ ВЕРБАЛЬНОЙ И ВИЗУАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ В КОНТЕКСТЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ВИЗУАЛЬНОГО КИНОВЕДЕНИЯ	431
Svetlana A. SHARONOVA / С.А. Шаронова	
DOCUMENTARY FILMS—A SOCIAL TECHNOLOGY OF INTERCULTURAL COMMUNICATION ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ — СОЦИАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ	445
Kirill E. RAZLOGOV / К.Э. Разлогов	
INTERNATIONAL FILM FESTIVALS: FROM MODERNISM TO POSTPOSTMODERN AGE МЕЖДУНАРОДНЫЕ КИНОФЕСТИВАЛИ ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТПОСТМОДЕРНУ	456
Ekaterina A. KARTSEVA / Е.А. Карцева	
BIENNIAL MOVEMENT IN RUSSIAN REGIONS AND ITS “GLOCALIZATION” ЯВЛЕНИЕ БИЕННАЛЕ В РОССИЙСКИХ РЕГИОНАХ И ЕГО «ГЛОКАЛИЗАЦИЯ».....	472

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA / Т.А. Цветковская	
THE RIGHT TO MUSIC IN MODERN RUSSIA: PROBLEMS AND PROSPECTS	
ПРАВО НА МУЗЫКУ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ	483
Marina G. RITZAREV / М.Г. Рыцарева	
MUSIC AND FOOD TRADITIONS: AUTHENTICITY, BORROWINGS, VERNACULARITY	
ТРАДИЦИИ МУЗЫКИ И КУХНИ:	
АУТЕНТИЧНОСТЬ, ЗАИМСТВОВАНИЯ, ВЕРНАКУЛЯРНОСТЬ	497
Imina G. ALIYEVA / И.Г. Алиева	
FUZZY SETS AND MUSICAL ANALYSIS: PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF	
METHODS FOR THE RESEARCH OF LITERARY TEXT	
НЕЧЕТКИЕ МНОЖЕСТВА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ:	
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	510
Mikhail A. BRYZGALOV, Tatiana A. TSVETKOVSKAYA,	
Grigoriy R. KONSON: Interview /	
Интервью Т.А. Цветковской и Г.Р. Консона с М.А. Брызгаловым	
MUSEUM AS A COMPLEX INSTITUTION AND A UNIVERSAL PLATFORM	
FOR DISTRIBUTION OF BROAD INTEREST IN MUSICAL ART	
МУЗЕЙ КАК КОМПЛЕКСНАЯ ИНСТИТУЦИЯ И УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПЛОЩАДКА	
ДЛЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ШИРОКОГО ИНТЕРЕСА К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ	529
Borislav B. STRULEV, Grigoriy R. KONSON: Interview /	
Интервью Г.Р. Консона с Б.Б. Струлевым	
PROJECT MANAGEMENT PERFECTION IN THE FIELD OF ART AND CULTURE	
IN THE 21ST CENTURY—PROGNOSTIC ANGLE OF RESEARCH	
СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОЕКТНОГО МЕНЕДЖМЕНТА	
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ В XXI СТОЛЕТИИ:	
ПРОГНОСТИЧЕСКИЙ РАКУРС ИССЛЕДОВАНИЯ	538

Valentin G. BOGOROV, Grigoriy R. KONSON: Interview /

Интервью Г.Р. Консона с В.Г. Богоровым

WEB OF SCIENCE FOR SCHOLARS IN HUMANITIES

WEB OF SCIENCE ДЛЯ УЧЕНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ564

Andrey P. LOKTEV, Galina P. YAKSHONAK / А.П. Локтев, Г.П. Якшонок

SCIENTOMETRIC ANALYSIS OF SOCIAL SCIENCES, ARTS AND HUMANITIES IN RUSSIA

НАУКОМЕТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОЦИО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК В РОССИИ575

Armen Yu. GASPARYAN, Grigoriy R. KONSON: Interview /

Интервью Г.Р. Консона с А.Ю. Гаспаряном

RUSSIAN JOURNALS IN HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES VS OPEN ACCESS POLICY:

DIGITAL TOOLS, PLATFORMS AND DATABASES

РОССИЙСКИЕ ЖУРНАЛЫ ПО ГУМАНИТАРНЫМ И ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

В КОНТЕКСТЕ ПОЛИТИКИ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА:

ЦИФРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ПЛАТФОРМЫ И БАЗЫ591

Nikolay N. KRADIN / Н.Н. Крадин

URBANIZATION IN NOMADIC CULTURES AND EMPIRES OF INNER ASIA

УРБАНИЗАЦИЯ В КОЧЕВЫХ КУЛЬТУРАХ И ИМПЕРИЯХ ВНУТРЕННЕЙ АЗИИ605

Mark A. YOUSSEM / М.А. Юсим

SCIENCE AND ART OF TRANSLATING AND HISTORY

ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА И ИСТОРИЯ625

Nina I. DEVYATAYKINA / Н.И. Девятайкина

CONTEMPORARY APPROACHES TO EARLY ITALIAN HUMANISM

(UGO DOTTI'S METHODS)

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМАМ РАННЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО ГУМАНИЗМА

(МЕТОД УГО ДОТТИ)634

Nikolay P. GRINTSER, Grigoriy R. KONSON: Interview / Интервью Г.Р. Консона с Н.П. Гринцером	
EARLY GREEK ICONOGRAPHY AND THE PROBLEMS OF THE GENESIS OF HOMERIC EPIC РАННЯЯ ГРЕЧЕСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ И ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА ГОМЕРОВСКОГО ЭПОСА	644
Maria A. BURGANOVA / М.А. Бурганова	
REPRESENTATION OF SPIJKERBLOK IN FLEMISH ART IN THE BEGINNING OF THE 16TH CENTURY	
ИЗОБРАЖЕНИЕ SPIJKERBLOK ВО ФЛАМАНДСКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XVI ВЕКА.....	654
Tatiana A. KASATKINA / Т.А. Касаткина	
READING THE VISUAL: MAKING EXCURSION ЧТЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ПОСТРОЕНИЕ ЭКСКУРСИИ	667
Yury N. GIRIN / Ю.Н. Гирин	
WHAT METHODOLOGY DOES THE AVANT-GARDE NEED? КАКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ НУЖНА АВАНГАРДУ?	680
Alexey Y. OVCHARENKO, Ekaterina Yu. KULIKOVA, Nurshat G. KISSAMEDENOVA / А.Ю. Овчаренко, Е.Ю. Куликова, Н.Г. Кисамеденова	
THE LANGUAGE AND STYLE OF PROLETARIAN LITERARY GROUPS: POLICY DOCUMENTS IN 1920s–1930s RUSSIA ЯЗЫК И СТИЛЬ ПРОГРАММНЫХ ДОКУМЕНТОВ ПРОЛЕТАРСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУПП В РОССИИ 1920-х–1930-х ГОДОВ	689
Lyudmila Yu. SIDORENKO / Л.Ю. Сидоренко	
CULTURAL MEANINGS OF ACTUALIZATION OF THEATRE DOCUMENT RESOURCES КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ДОКУМЕНТНЫХ РЕСУРСОВ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА	701

Ekaterina V. SALNIKOVA / Е.В. Сальникова

THE FAIRY TALE BY SAMUIL Y. MARSHAK AND THE MOUVIE THE TWELVE MONTHS:

POST-MODERNIST AESTHETICS BETWEEN THE FORMAL

AND EVERYDAY LIFESTYLES OF THE SOVIET UNION

ПЬЕСА-СКАЗКА С.Я. МАРШАКА И ТЕЛЕФИЛЬМ «ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ»:

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА МЕЖДУ СОВЕТСКИМ ОФИЦИОЗОМ

И ПОВСЕДНЕВНОСТЬЮ728

Elena M. BAZANOVA / Е.М. Базанова

RHETORIC INTERSECTIONS OF LANGUAGE AND MUSIC:

IN SEARCH FOR PERSUASIVE PUBLIC SPEAKING

РИТОРИКА ЯЗЫКА И МУЗЫКИ: В ПОИСКАХ ЯРКОГО ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ745

Anna V. STETSENKO / А.В. Стеценко

PRINTED OPERA LIBRETTO IN RUSSIA:

THE ISSUE OF BIBLIOGRAPHIC APPROACH TO THE STUDY

(COMPARATIVE EXAMINATION OF ALEXANDER SUMAROKOV'S

***CEPHALUS AND PROKRIS* EDITIONS)**

ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО В РОССИИ:

ПРОБЛЕМА БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ

(НА ПРИМЕРЕ СРАВНЕНИЯ ИЗДАНИЙ ЛИБРЕТТО

«ЦЕФАЛ И ПРОКРИС» А.П. СУМАРОКОВА)758

Thomas A. BEAVITT / Т.А. Бивитт

TRANSLATING LERMONTOV'S 1831-GO IYUNYA 11 DNYA:

PROSODIC FEATURES AND THEIR EMOTIONAL-PROPHETIC CARGO

ПЕРЕВОДЯ «1831-ГО ИЮНЯ 11 ДНЯ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:

ОСОБЕННОСТИ ПРОСОДИИ

И ЕЕ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ПРОРОЧЕСКАЯ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВАЯ НАГРУЗКА.....778

Simon MORRISON / С. Моррисон

IN SEARCH OF SATANELLA, PART II (ON THE LOST BALLET BY MARIUS PETIPA)

В ПОИСКАХ САТАНИЛЛЫ, ЧАСТЬ II (О ЗАБЫТОМ БАЛЕТЕ МАРИУСА ПЕТИПА)788

Vladimir A. SHEKALOV / В.А. Шекалов

JOHANN PROMBERGER'S HISTORICAL CONCERTS IN PETERSBURG,

OR "THE MIGHTY HANDFUL" (THE FIVE) VS EARLY MUSIC

«ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ» ИОГАННА ПРОМБЕРГЕРА,

ИЛИ МОГУЧАЯ КУЧКА ПРОТИВ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ800

Marianna V. MZHEL'SKAYA / М.В. Мжельская

NEW MATERIAL ON THE OPERAS BY R. WAGNER

IN PROVINCIAL ENTERPRISES (1890–1914):

CONTEXT OF THE *TANNHÄUSER* AND *TRISTAN UND ISOLDE* PERFORMANCES

IN SAMARA (1910)

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА

В ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ АНТРЕПРИЗАХ (1890–1914):

КОНТЕКСТ ПОСТАНОВОК «ТАНГЕЙЗЕРА» И «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ» В САМАРЕ (1910)816

Boris B. BORODIN / Б.Б. Бородин

EARLY SOUND RECORDING TECHNOLOGIES AND THE REPRESENTATIVENESS PROBLEM OF

THE XIX–XX CENTURIES AUDIO-MATERIALS FOR THE HISTORY OF PERFORMING ART

РАННИЕ ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ

И ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТИ АУДИОМАТЕРИАЛОВ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

ДЛЯ ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА865

Irina A. GERASIMOVA, Tatiana A. TSVETKOVSKAYA,

Grigoriy R. KONSON: Interview /

Интервью Т.А. Цветковской и Г.Р. Консона с И.А. Герасимовой

**THE PHENOMENON OF CLASSICAL MUSIC RADIO IN THE CONTEXT OF
GLOBAL RADIO INDUSTRY ISSUES**

ФЕНОМЕН РАДИО КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ

АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ МИРОВОЙ РАДИОИНДУСТРИИ888

Alexander A. YEFANOV, Vitaly V. TOMIN / А.А. Ефанов, В.В. Томин

**ADAPTATION OF TELEVISION TECHNOLOGIES IN BLOGGING:
SYNTACTIC OF AUDIOVISUAL SOLUTIONS**

АДАПТАЦИЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В БЛОГИНГЕ:

СИНТАКТИКА АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ.....898

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA / Т.А. Цветковская

CLASSICAL FORMAT IN THE HISTORY OF MUSIC RADIO

ФОРМАТ «CLASSICAL» В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО РАДИО907

Varvara P. CHUMAKOVA / В.П. Чумакова

**THE INFORMATION OVERLOAD INFLUENCE ON THE USERS PRACTICES OF
INTERACTION WITH ART IN THE INTERNET**

ВЛИЯНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ПЕРЕГРУЗКИ В ГЛОБАЛЬНОЙ СЕТИ ИНТЕРНЕТ

НА ПРАКТИКИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ

С РАЗЛИЧНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВА922

Irina S. GLEBOVA / И.С. Глебова

EXPANDING THE CONCEPT OF POSTMODERNISM IN STREAMING SERVICES AS

A NEW INTELLECTUAL PLATFORM FOR MODERN MASS MEDIA IN RUSSIA AND ABROAD

РАСПИРЕНИЕ КОНЦЕПТА ПОСТМОДЕРНИЗМА В СТРИМИНГОВЫХ СЕРВИСАХ

КАК НОВАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПЛАТФОРМА СОВРЕМЕННЫХ МАССМЕДИА

РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ936

Tamara S. OLENICH, Natalya A. POLTORAK / Т.С. Оленич, Н.А. Полторак

PROFESSIONAL SOCIALIZATION OF MODERN RUSSIAN YOUTH

(BASED ON SURVEYS AT SECONDARY SCHOOLS OF THE ROSTOV REGION)

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ

СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ

(НА ПРИМЕРЕ АНКЕТИРОВАНИЯ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ

РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ).....951

Kirill V. MOSHKOW / К.В. Мошков

RUSSIAN JAZZ HISTORIOGRAPHY: TO PRESERVE, TO RESEARCH, TO SPREAD THE WORD

ИСТОРИОГРАФИЯ РОССИЙСКОЙ ДЖАЗОВОЙ СЦЕНЫ:

СОХРАНИТЬ, ИЗУЧИТЬ, РАССКАЗАТЬ ВСЕМ960

Daniel B. KRAMER, Grigoriy R. KONSON: Interview /

Интервью Григория Консона с Даниилом Крамером

JAZZ IMPROVISATION AS A KEY CONCEPT FOR TRAINING CLASSICAL AND JAZZ MUSICIANS

ДЖАЗОВАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ ОБУЧЕНИЯ

МУЗЫКАНТОВ КЛАССИЧЕСКОГО И ЭСТРАДНОГО ПРОФИЛЕЙ.....973

PREFACE BY THE EDITOR / ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

These Proceedings are based on the International Scientific Conference *Art History in the Context of Other Sciences in the Modern World: Parallels and Interactions* (2019), a multi-year project, which was launched by the author of these lines in 2009. From 2009 to 2014, the conference was held annually; later, due to its significant scaling, once every two years. The project was supported by the Russian Foundation for Humanities (RFH) and the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

The concept of the conference covers the diverse problems of art history. Unlike the traditional conferences, where art history challenges were solved independently, it has great potential and answers the needs of modern society through the integration of the humanities, social sciences, as well as some natural and technical sciences. Therefore, the traditional model of the art science cannot remain exceptional, since its problem field, enriched by the trends of modern interdisciplinary studies, accelerates science and often provides its breakthrough into the future.

For the first time, the conference attracted several partners at once: the Russian State Library, the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, the Central Scientific Library of the Union of Theater Workers, the Institute of Modern Art (in Moscow), and several others.

Among the participants were more than 100 researchers from Azerbaijan, Belarus, Belgium, Canada, Great Britain, Israel, Italy, Macedonia, Poland, Russia, the Czech Republic, and the USA; as a result, academic institutions such as the Princeton University, the Ohio State University, the University of Cambridge, the Durham University, the University of Southampton, the University of Birmingham, the Jagiellonian University, the Bar-Ilan University, the Tor-Vergata University, the Palacký University Olomouc, the Russian Academy of Sciences, the Russian Academy of Arts, the Russian Academy of Education, the Lomonosov Moscow State University, the Saint Petersburg State University, the Moscow State Institute of International Relations, the Moscow Institute of Physics and Technology (MIPT), the National University of Science and Technology *MISIS*, the HSE University, the RUDN University, the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, the Skolkovo Institute of Science and Technology (Skoltech), the Moscow City University, Clarivate Analytics, Elsevier, the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, the Gnesins Russian Academy of Music, the State Institute of Art Studies, and many others were presented.

The conference attracted considerable academic and public attention, which was also facilitated by information support by the mass media: the Prosveshenie national educational television channel, the Orpheus state radio station, and academic journals.

Overall, the forum became an catalyst for the international integration process, in which the researches turned out to be a powerful tool for understanding the essence of art as a cultural and historical phenomenon that reflects the integrity of the objective universe in its unity with the subjective world of man.

* * *

I express sincere appreciation to all Russian and foreign authors of these Proceedings. It is essential that this volume is aimed at the international readership, so it has a bilingual profile: the papers are published in Russian and/or English.

Special thanks to my colleagues for their invaluable advisory and organizational assistance: Marina Rytsarev, Professor at the Bar-Ilan University (Tel Aviv, Israel—New York, USA), Anna Stetsenko, Postdoctoral researcher at La Sapienza University of Rome (Rome, Italy), Elena Bazanova, President of the Association of Academic Writing Experts “National Writing Centers Consortium,” Director of the Academic Writing Office of the National University of Science and Technology *MISIS*, Director of the Language Training and Testing Center at the Moscow Institute of Physics and Technology (MIPT) (Moscow, Russia), Anna Evstropova, linguist (Samara, Russia), Andrei Spirin, General Director of the *Turianski & Wolfsson. Translation Experts* (Yekaterinburg, Russia), Irina Konson, editor, the Honoured Worker of the Union of Composers of the Russian Federation (Odintsovo, Russia—Ashkelon, Israel), Valentin Bogorov, Head of Educational Programs at the *Clarivate*, Valeria Kurmakaeva, Customer Education Specialist at the *Clarivate*, Andrei Loktev, Key Information Solutions Consultant at the *Elsevier Science and Technology*, Natalia Popova, Ambassador *DOAJ* for Russia, Galina Dobryakova, Creator of the Legal Tech Software for Copyright Protection *Ireg* (Moscow, Russia), Andrei Rostovtsev, Co-founder of the Volunteer Community Network *Dissernet* (Moscow, Russia), and Anna Kuleshova, Chairman of the Council on the Scientific Publications Ethics, Association of Scientific Editors and Publishers (Moscow, Russia).

I am heartily obliged to the reviewers of these Proceedings—Leonid Borodkin, D.Sc. (in History), Professor at the Lomonosov Moscow State University, a Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences (Russia) and Wolfgang Mastnak—Dr. mult., Professor, Full Member of the European Academy of Sciences and Arts (China, Germany, the United Kingdom, Austria).

And I am deeply grateful to the *Russian State Library* and personally to its General Director Vadim Duda (Moscow, Russia), to the Deputy General Director for research and publishing Alexander Samarin (Moscow, Russia), and to the Chief Editor of the *Observatory of Culture Journal* Ekaterina Nikonorova (Moscow, Russia) for their support in launching this project.

* * *

The collection applies: the APA referencing system, 6th edition (texts of articles and references), as well as the style of references developed by the compiling editor of this publication, which is based on the analysis of the relevant GOST standards and the publication practices of recognized Russian scientific periodicals (in Literature). English-language articles use the punctuation system adopted in the academic practice of the United States of America. The house style is preserved in the texts.

Настоящий сборник научных трудов основан на материалах Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия» (2019), многолетний проект которой был открыт автором этих строк в 2009 году. В период 2009–2014 годов конференция проходила ежегодно, далее, в связи с существенным ее масштабированием, — раз в два года. Проект грантировался Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ) и Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

Концепция конференции охватывает многообразную проблематику искусствознания и, в отличие от традиционной, где искусствоведческие проблемы решались автономно, обладает большим потенциалом, отвечая на запросы современного общества, что возможно на основе интеграции гуманитарных, общественных, а также некоторых естественных и технических дисциплин. Практика показала, что традиционная модель науки об искусстве не может оставаться исключительной, так как проблемное ее поле, обогащаясь тенденциями современных межспециализационных штудий, ускоряет, а нередко и обеспечивает прорыв науки в будущее.

В организации прошедшей конференции впервые удалось привлечь сразу несколько партнеров: Российскую государственную библиотеку, Российскую академию народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Центральную научную библиотеку Союза театральных деятелей, Институт современного искусства и других. В числе участников оказалось более 100 ученых из Азербайджана, Беларуси, Бельгии, Великобритании, Израиля, Италии, Канады, Македонии, Польши, России, США, Чехии, в результате чего были представлены такие академические институции, как Принстонский университет, университеты Огайо, Кембридж, Дарем, Саутгемптон, Бирмингем, Ягеллон, Бар-Илан, Тор-Вергата, Палацкий в Оломоуце, РАН, РАХ, РАО, МГУ им. М.В. Ломоносова, СПбГУ, МГИМО, МФТИ, МИСиС, НИУ ВШЭ, РУДН, РАНХиГС, Сколтех, МГПУ, МГК им. П.И. Чайковского, СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, РАМ им. Гнесиных, ГИИ, а также Clarivate Analytics, Elsevier и ряд других.

Конференция получила большой академический и общественный резонанс, чему способствовала и информационная поддержка средствами массовой коммуникации: Национальным образовательным телеканалом «Просвещение», государственной радиостанцией «Орфей» и академическими изданиями.

В целом прошедший форум стал действенным катализатором международного интеграционного процесса, в котором исследования ученых явились мощным инструментом познания сущности искусства как культурно-исторического феномена, отражающего целостность объективного мироздания в его единстве с субъективным миром человека.

* * *

Сердечно благодарю всех участников настоящего издания, которое, будучи нацелено на расширение международной читательской аудитории, является билингвальным: статьи опубликованы на английском или/и русском языках.

Отдельное спасибо коллегам, чья консультативная и организационная помощь стала необычайно ценной, — профессору Бар-Иланского университета М.Г. Рыцаревой (Тель-Авив, Израиль – Нью-Йорк, США), постдокторанту Римского университета «Ла Сапиенца» А.В. Стеценко (Рим, Италия), президенту Ассоциации экспертов по академическому письму «Национальный консорциум центров письма», директору Офиса академического письма

НИТУ «МИСиС», директору Центра языковой подготовки и тестирования Московского физико-технического института (МФТИ) Е.М. Базановой (Москва, Россия), лингвисту А.П. Евстроповой (Самара, Россия), генеральному директору бюро переводов «Туриански & Вольфссон. Эксперты перевода» А.М. Спирина (Екатеринбург, Россия), Почетному деятелю Союза композиторов России И.А. Консон (Одинцово, Россия – Ашкелон, Израиль), руководителю отдела образовательных программ Clarivate В.Г. Богорову (Москва, Россия), специалисту по обучению клиентов компании Clarivate В.Ш. Курмакаевой, консультанту по ключевым информационным решениям Elsevier Science and Technology А.П. Локтеву (Москва, Россия), Амбассадор DOAJ в России Н.Г. Поповой, создателю системы управления правами на результаты интеллектуальной деятельности «Ireg» Г.Э. Добряковой (Москва, Россия), со-основателю Вольного сетевого сообщества «Диссернет» А.А. Ростовцеву (Москва, Россия) и Председателю Совета по этике научных публикаций Ассоциации научных редакторов и издателей А.В. Кулешовой (Москва, Россия).

Глубоко обязан ученым, согласившимся выступить в качестве рецензентов настоящего издания — доктору исторических наук, профессору, члену-корреспонденту Российской академии наук Л.И. Бородкину и Dr. mult., профессору, Действительному члену Европейской Академии наук и искусств Вольфгангу Мастнаку (КНР, ФРГ, Великобритания, Австрия).

Горячо признателен Российской государственной библиотеке и лично ее генеральному директору В.В. Дуде (Москва, Россия), заместителю генерального директора по научно-издательской деятельности А.Ю. Самарину (Москва, Россия) и главному редактору научного рецензируемого журнала «Обсерватория культуры» Екатерине Никоноровой (Москва, Россия) за стратегическую поддержку проекта, во многом благодаря которой успешная его реализация стала возможной.

* * *

В сборнике использованы: справочно-ссылочная система APA, 6-е издание (тексты статей и References), а также стиль оформления списков литературы, разработанный ред.-сост. настоящего издания на основе анализа ряда профильных ГОСТов и публикационных практик узнаваемой научной периодики на русском языке (Литература).

В англоязычных статьях применяется система пунктуации, принятая в академической традиции Соединенных Штатов Америки. В текстах сохранен авторский стиль.

Bennett M. ZON / Б.М. Зон

ЕКПРАЗИС AND THE FOUNDATIONS OF MODERN MUSICOLOGY¹

ЭКПРАЗИС И ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ²

Musicology today is, arguably, amongst the most interdisciplinary discipline of all the arts, as many journal titles attest: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*; the *Journal of Interdisciplinary Music Studies*; *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy*; *Resonance: An Interdisciplinary Journal*, to name just a few. For current musicologists these journals capture an interdisciplinary epistème indicative of modern disciplinary exchange. Although interdisciplinarity is a relatively new concept (first coined in the 1930s), it can trace its ancestry to a number of intellectual predecessors, including a range of comparative forms of research. Amongst these is an antecedent largely unknown in the history of interdisciplinary musicology, however—ekphrasis, a method of writing designed to embody the essential characteristics of another art. Tim Shepherd and Anne Leonard, for example, boldly claim (Shepherd & Leonard, 2014, p. 1) that “it is quite recently [...] that their formerly sovereign territories—the musical and visual—have found new students with new agendas right across the amorphous landscape of the modern humanities”; yet over 140 years previously Victorian critic Walter Pater, for example (as cited in Pater, 1986, p. 71), could praise Titian’s *Concert* (1510–1512) for “the skill with which he caught the waves of wandering sound, and fixed them forever on the lips and hands of the performers.”

This paper traces the foundations of modern musicology to Victorian concepts of ekphrasis, and tests its presumption of interdisciplinary recentness. It begins with an introduction to ekphrasis, images and interdisciplinarity before focusing in on Victorian ekphrasis and two examples from Victorian musicology, a piano primer by Henry Keatley Moore and an 1852 guidebook to the London Zoo. A conclusion speculates on modern musicology’s methodological debt to ekphrasis, and the nomenclature used to define it.

Keywords: ekphrasis, interdisciplinary, music, musicology, Victorian, image, text, textual, visual, spatial

Аннотация. Сегодня музыковедение, возможно, является одной из самых междисциплинарных областей искусствознания, о чем свидетельствуют многие названия журналов: «Восприятие музыки: междисциплинарный журнал»; «Журнал междисциплинарных исследований музыки»; «Подходы: междисциплинарный журнал музыкальной терапии»; «Резонанс: междисциплинарный журнал», — и это лишь некоторые из них. В контексте современного музыковедения эти журналы отражают междисциплинарную эпистему, свидетельствующую о современном дисциплинарном обмене. Хотя междисциплинарность является

¹ The author of this article and the editor of these Proceedings express their sincere appreciation to Marina V. Nevskaya, Vice-Rector for International Affairs the Moscow Institute of Physics and Technology (MIPT University), for translating the text into Russian, which will undoubtedly help expand the readership of this editorial project for the purpose of promoting the international academic dialogue.

² Автор данной статьи и ред.-сост. настоящего сборника сердечно благодарят М.В. Невскую, проректора по международной работе Московского физико-технического института (МФТИ), за перевод текста на русский язык, что, несомненно, будет способствовать расширению читательской аудитории данного издательского проекта в контексте развития международного академического диалога.

относительно новой концепцией (впервые сформулированной в 1930-х годах), мы можем проследить ее происхождение от ряда интеллектуальных предшественников, включающего разнообразные сравнительные формы исследований. Тем не менее, среди них есть и неизвестный в истории междисциплинарного музыковедения антецедент — экфрасис, метод письма, призванный воплотить в себе основные характеристики другого искусства. Тим Шепард и Энн Леонард (Shepherd & Leonard, 2014, p. 1), например, смело заявляют, что «еще совсем недавно на их бывших суверенных территориях — музыкальных и визуальных — появились новые исследователи с новыми планами, пролегающими через аморфный ландшафт современной гуманитарной науки». Однако уже более 140 лет назад викторианский критик Уолтер Патер (as cited in Pater, 1986, p. 71), например, мог похвалить картину *Концерт* Тициана (1510–1512) за «мастерство, с которым он поймал волны блуждающего звука и навсегда закрепил их на губах и руках исполнителей».

В статье будут прослежены основы современного музыковедения до викторианских концепций экфрасиса и проверено наше предположение недавно возникшей междисциплинарности. Мы начнем с введения в понятия экфрасиса, изображения и междисциплинарности, прежде чем сосредоточимся на собственно экфрасисе викторианской эпохи, а также на двух примерах из викторианского музыковедения, на учебнике по фортепиано Генри Китли Мура и на путеводителе по Лондонскому зоопарку 1852 года. В заключении будет представлен вывод о методологическом долге современного музыковедения перед экфрасисом и о терминологии, используемой для его определения.

Ключевые слова: экфрасис, междисциплинарность, музыка, музыковедение, викторианство, образ, текст, текстуальное, визуальное, пространственное

Introduction

Ekphrasis

Let's start our story by defining what we mean by ekphrasis. According to most scholars ekphrasis traditionally uses text to encapsulate the meaning of imagery. James Hefferman (Hefferman, 1993, p. 3) defines it simply as “the verbal representation of visual representation.” More generously, Claus Clüver (Clüver, 1997, p. 26) suggests that ekphrasis is “the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system,” while musicologist Siglind Bruhn (Bruhn, 2008, p. 8) advocates for a cross-disciplinary concept of ekphrasis—what she describes as transmedialization. For Bruhn (Bruhn, 2000, p. 7), although ekphrasis “was originally used with an implicit restriction to the word-image relationship [...]. Evocative descriptions of and narrations about ‘texts’ belonging to any non-verbal sign system actually serve the same function as the tradition ekphrasis; they follow the same conventions, and make the same demands on the readers, as do verbal texts evoking paintings and sculptures.” Not dissimilarly music philosopher Lydia Goehr (Goehr, 2010, p. 389) contends that ekphrasis is the technique of producing “images for the mind’s eye by means of words,” but as she herself claims not all ekphrases are created equal; for her there are two types of ekphrasis: “*aesthetic presence* when ekphrasis remains within the domain of the arts, and [...] *imaginative presence* when it extends beyond this domain.”

Images

Simple as Goehr (Goehr, 2010, p. 14) makes it sound ekphrasis can't be so easily disaggregated because, as Kathleen Lennon (Lennon, 2015, p. 35) suggests, the image ekphrasis itself represents "does not, however, exist as a thing, like the objects which ground it; for it exists only as constituted by the intentional act of the consciousness which posits it." So in order to know what ekphrasis is, how it works and as Simon Goldhill (Goldhill, 2007, p. 1) so aptly puts it—what it's *for*—it is important to explain what we mean by "images." Bruhn and Goehr's multisensory understanding of ekphrasis is in fact indicative of research that reconfigures our understanding of a previously video-centric cultural hegemony, but as Heather Hunter-Crawley and Erica O'Brien (Hunter-Crawley & O'Brien, 2019, p. 2) put it, "an image is more than a picture. Images are not flat two-dimensional, natural, or purely optical conceptions, rather they are constructed through acts of seeing with the whole body, and this fully embodied seeing is informed by multi-sensory memory, experience and the viewer's cultural and social context"; as such, images provide an impetus to interpret the various dimensionalities of human existence. They help us return to our more primordially synaesthetically unified self by constructing our being through a matrix of "sensing, doing, and thinking." Hunter-Crawley and O'Brien identify an important strand in thinking about the nature of images and the seemingly intractable way their synaesthetic properties complicate theorization. James Elkins (Elkins & Naef, 2011, p. 1), for example, suggests that if the image and the concept of the image are inextricably linked, to understand one is effectively to understand the other. In other words, no matter how hard you try to separate them, images and concepts of images co-define, and they are defined specifically by their co-definition. Despite his best intentions to keep picture theory disciplinarily endogamous Tom Mitchell (Mitchell, 2005b, p. 6) subscribes to this co-definition when he considers pictorial images themselves as "forms of theorizing." Elkins (Elkins & Naef, 2011, p. 6) chastises him, however, for his critical presumption: images continue "to work as mnemonics and as examples voiced by the text," he opines. This is really the story behind the advent of Mitchell's dialectical concept of "imagetext," and its attendant theoretical complications "whether understood as a composite, synthetic form or as a gap or fissure in representation." (Mitchell, 2005a, p. 9) As a single word imagetext is, arguably, about as close to ekphrasis as you can get because as a "whole ensemble of *relations* between media" (Mitchell, 2005a, p. 83) the visual representation of the word imagetext encompasses the idea of imagetext itself. This raises some significant methodological concerns for art history in particular; as Mitchell (Mitchell, 2005a, p. 88) says of his seminal work *Iconology* (Mitchell, 1986), "I tried to show why the prevailing tropes of differentiation between verbal and visual representation (time and space, convention and nature, the ear and the eye) do not provide a stable theoretical foundation for regulating the comparative studies of words and images."

Interdisciplinarity

Mitchell refers to the visual image when he describes the attributes of imagetext, but the advent of imagetext is itself symptomatic of other philosophical movements that seek to reinterpret the nature of unity not simply across the arts but across knowledge more broadly. This is what Mitchell and many other art historians might describe as the "interartistic" problematic. Julie Thompson Klein (Klein, 1996, p. 160) highlights the problem when she identifies the failure of interartistic comparison "to recognize that a feature literally present in one art may only figuratively be present

in another.” Nevertheless, interartistic comparison has relevance even if only as a marker of disciplinary behaviour. George Levine (Levine, 1991, pp. 3–32, pp. 339–342), for example, suggests that science and literature are related in three ways—(1) by the influence of science on literature; (2) the influence of literature on science; and (3) mutuality—but even he would have to admit that these categories can never be disciplinarily unique. The fact that they are not disciplinarily unique has as much to do with “interartistic comparison” as it does with the fact that the word *discipline* is not philosophically dissimilar to the word *image*.

Disciplines and images behave similarly, in other words, and the relationship between discipline and interdiscipline mirrors the relationship between image and imagetext:

image	imagetext
discipline	interdiscipline

It may labour the point to say that if disciplines are like images then what many people call “interdisciplines” are like imagetexts, but the analogy remains true provided we can define what we actually mean by an interdiscipline. Interdisciplines are the hybridized result of disciplinary marriage and reproduction. Scott Frickel (Frickel, 2004, p. 269) defines interdisciplines as “hybridized knowledge fields that are constituted by intentionally porous organizational, epistemological, and political boundaries.” It is interesting that an article like his should appear in the journal *Social Problems* because on the surface we wouldn’t think of interdisciplinarity as a social problem. But in many respects it is. Frickel (Frickel, 2004, p. 269) clarifies: “Interdisciplines are hybridized knowledge fields situated between and within existing disciplines. Like disciplines, interdisciplines are sites of institutional conflict. Their formation involves disputes over access to organizational, technical, financial, and symbolic resources, and their stabilization reflects a reordering of theoretical loyalties, epistemic assumptions, research practices, standards of evidence, and professional credibility and identity.”

This is a remarkably comprehensive and representative definition. Humanities computing expert Willard McCarty (McCarty, 1999) claims that “A true *interdiscipline* [...] is an entity that exists in the interstices of the existing fields, dealing with some, many or all of them”; it is “constituted precisely by that unifying perspective on what happens at the intersection of two or more fields. This perspective gives the interdiscipline integrity and basis for its own research agenda, curriculum and publications. Nevertheless, as long as it remains an interdiscipline it depends on continuous activity in the intersecting fields. Preoccupation with what they share puts it in position to foster cross-fertilising exchange among them, as a merchant trader among mutually incomprehending cultures. Thus it serves them, not as a servant his master but collegially—which has radical implications for its institutionalisation.” (McCarty, 2001, pp. 173–182) McCarty and Frickel agree on many things, but one in particular is the fact that disciplines (like images) are themselves never any one thing at any one time. Like biological specimen types they are taxonomic place-holders for species in the full flow of evolution propulsion. Mitchell (Mitchell, 2005a, p. 83) even goes so far as to describe some images as “*de-disciplinary* [author’s italics] exercises.”

If disciplines are images, and some images are *de-disciplinary* exercises, what Mitchell suggests is that, to be understood, images of disciplines might have to be defined by what they are not. But what they are not is also important because what disciplines emphatically are not are silos.

This is the premise of Jerry Jacobs's (Jacobs, 2013, p. 3) sustained countercultural polemic *In defense of disciplines: Interdisciplinarity and specialization in the research university* (2013). Jacobs "challenges the case for interdisciplinarity" by redefining disciplinarity as more inherently porous, dynamic and web-like, suggesting that it's the memetic nature of interdisciplinary language, rhetoric, discourse and vocabulary of interdisciplinarity which is to be blamed because the empirical data—the statistics—simply don't stack up. Whether or not Jacobs is right he raises an important, if basic, point for my argument about the way ekphrasis brings text and image together. If a discipline is an interdiscipline in disguise, and an image an imagetext in disguise, then ekphrasis might well apply to different disciplines in the same way it applies to different types of images. If disciplines are also images, and ekphrasis defines a way to describe the relationship between text and image, then ekphrasis can be disciplinary as well (it can be imaginative, to use Lydia Goehr's definition); and indeed this is exactly what we observe happening at the advent of modern musicology. In the middle to later part of the nineteenth century, when the interdiscipline of modern musicology was born, it was ekphrasis that was one of its primary technique of musical exploration—ekphrasis between text and all manner of disciplinary images: sonic, visual, spatial, scientific, political, theological; the list is seemingly inexhaustible.

Ekphrasis

Victorian Ekphrasis

It may be a common misconception that interdisciplinarity is new—Joe Moran traces it back to the Greeks, and so does Klein and many others writers on the history of interdisciplinarity (Moran, 2010)—but everyone is agreed that ekphrasis is old. Yet few scholars of interdisciplinarity discuss ekphrasis—neither the first nor second editions of the *Oxford Handbook of Interdisciplinarity* (2007, 2017) mention it—and conversely many scholars of ekphrasis omit discussion of interdisciplinarity. Both groups talk at crossed purposes. Like many other art historians, Mitchell devotes a whole chapter to poetic (and visual) ekphrasis without so much as mentioning interdisciplinarity, and Moran omits ekphrasis altogether in his *Interdisciplinarity* (2010). Musicology is no different to art history in this regard; despite broad advocacy of interdisciplinarity, musicology too has tended to ignore the ekphrastic techniques of its own methodology, both historically and in current practice.

As a technique ekphrasis was not lost on the Victorians, however—far from it. Amongst the most commonly cited examples is Walter Pater's famous essay "The School of Giorgione" (1873) (as cited in Pater, 1986) in which he describes a painting (now attributed to Titian, fig. 1) called the *Concert* (1510–1512): notice, he proffers, "the skill with which he caught the waves of wandering sound, and fixed them forever on the lips and hands' of the performers." (Pater, 1986, p. 71)

Fig. 1. *Titian, The Concert (1510–1512)*



These words are significant not only because as criticism they exemplify the use of words to describe the representation of music in art (the image) but because ekphrastically they embody in language what Titian embodies in art (the concept of the image). In other words, so to speak, Pater's art (criticism) aspires to the condition of another art (art) aspiring to another art (music): "*All art constantly aspires towards the condition of music,*" he later submits, "For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance, its subject, namely, its given incidents or situation—that the mere matter of a picture, the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape—should be nothing without the form, the spirit, of the handling, that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter: this is what all art constantly strives after, and achieves in different degrees." (Pater, 1986, p. 86) "It is the art of music," Pater adds, "which most completely realizes this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to aspire." (Pater, 1986, p. 88)

Pater may enter into musicological debate inadvertently but the promotion of music—as the highest attainable art—had wide-reaching consequences for music, itself at war over two seemingly opposing types—or even extremes—of musical expression, programmatic and absolute. Programme music tries to represent something external to music, like poetry, fiction, paintings, sculpture, architecture, landscape and so on. It derives its form from the content of its programme. Absolute music is not directly representative, and utilizes relatively predetermined forms like sonata and rondo. It could be—and was in the Victorian period—argued that it derives its content from its form. Philosopher Roger Scruton (2001) puts it this way: programme music "does not merely echo

or imitate things which have an independent reality; the development of programme music is determined by the development of its theme. The music moves in time according to the logic of its subject and not [like absolute music] according to autonomous principles of its own.” According to musicologist Mark Evan Bonds (Bonds, 2014, p. 273), when Pater describes music as the highest art he means to suggest absolute music—music so expressively pure it isn’t sullied by representation (see for example: Herzog, 1996, p. 125)—but the relevance of this kind of interpretation distracts from what I believe is Pater’s original ekphrastic intention. Pater doesn’t seem interested in hierarchizing musical genres; nor in hierarchizing the arts more generally, despite the fact that all art seeks the condition of music. He seems more interested in hierarchizing ekphrasis as a critical technique by using words not simply to describe, but to embody, the object they describe—much, as it so happens, like programme music, not absolute music.

Programme music and ekphrasis have at least one thing in common, if nothing else: they are incontestably aspirational. Like all ekphrastic propositions they aspire to overcome the limitations of any one form of expression by communing directly with another. Pater (as cited in Pater, 1986, pp. 85–86) calls this “*anderstreben*”—literally *anders-streben*—other-seeking: “what German critics term as *Anders-streben*—a partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces [...]. Thus, again, sculpture aspires out of the hard limitation of pure form towards colour, or its equivalent; poetry also, in many ways, finding guidance from the other arts, the analogy between a Greek tragedy and a work of Greek sculpture, between a sonnet and a relief, of French poetry generally with the art of engraving, being more than mere figures of speech; and all the arts in common aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great *Anders-streben* of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities.” *Anders-streben* is more than a kind of intermedial corollary to ekphrasis; it is to the technique of ekphrasis what the technique of musical composition is to all arts. It is an aspirational apogee in which all arts find completion only in and through one another. It is liberation within constraint, and it applies as much to art criticism as it does to all disciplines, especially to the interdiscipline that musicology has been since the nineteenth century.

Victorian Musical Ekphrasis

Victorian musicology embraced ekphrasis wholeheartedly, partly because it drew breath from contemporary interdisciplinary developments, and partly because ekphrasis *is* by the technique of voicing an interdisciplinary imaginary. Victorian musicology began professionally when the Musical (later Royal) Association was founded in 1874, its interdisciplinarity foregrounded from the outset: “It has been suggested by several leading persons interested both in the theory and practice of Music, that the formation of a Society, similar in the main features of its organisation to existing Learned Societies, would be a great public benefit. Such a Musical Society might comprise among its members the foremost Musicians, theoretical as well as practical, of the day; the principal Patrons of Art; and also those Scientific men whose researches have been directed to the science of Acoustics, and to kindred inquiries. Its periodical meetings might be devoted partly to the reading of Papers upon the history, the principles, and the criticism of Music; partly to the illustration of such Papers by actual performance; and partly to the exhibition and discussion of experiments relating to the theory and construction of musical instruments, or to the principles and combination of musical sounds.” (Spottiswoode 1874–1875, p. iii) Spottiswoode’s disciplinary desideratum is

important as an ekphrastic gesture because it paints a picture of professional structure in the same way Pater describes Titian painting music in *The Concert*. For Spottiswoode the Musical Association aspires to the condition of itself—of music, of an art capable of uniting arts and a discipline capable of uniting disciplines.

The Child's Pianoforte Book (1882), Henry Keatley Moore

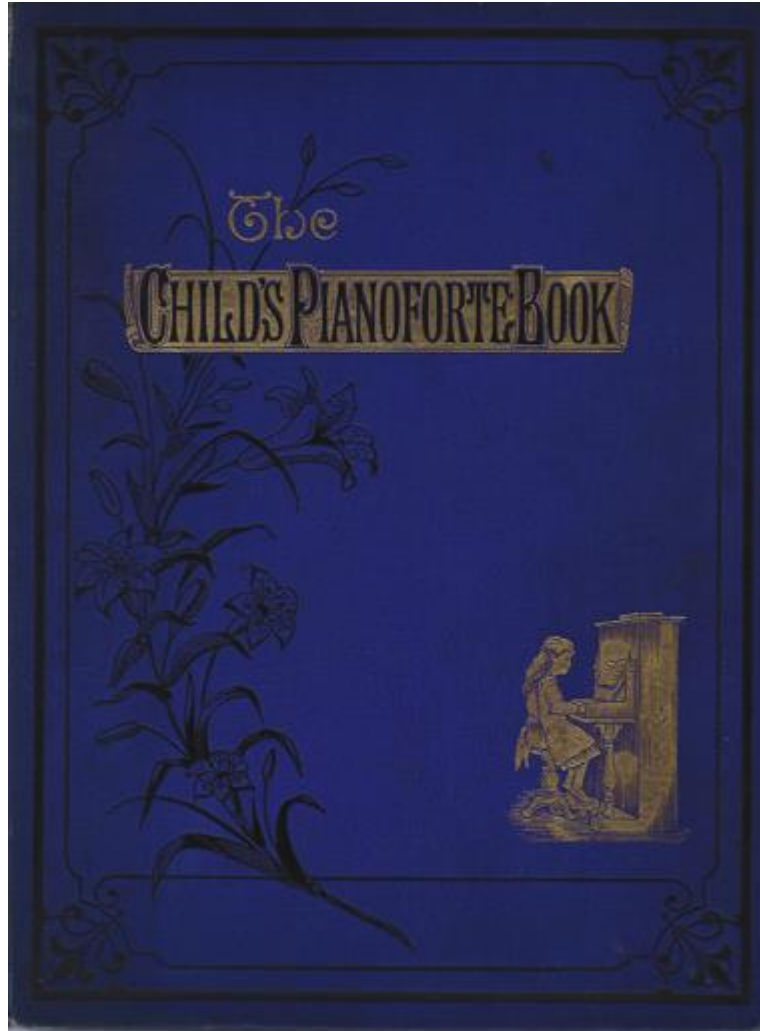
An ekphrastic aspiration finds expression in many musicological contexts of the time through musicology's many intersections with other disciplinary imaginaries, especially those involving science and evolutionary theories. A good example is found in a little piano primer by Henry Keatley Moore, a librarian by day but serious amateur musician by night (Zon, 2012). Keatley Moore's interests are inflected by the educational theories of Friedrich Froebel (1782–1852), founder of the kindergarten movement in 1840 and himself an advocate of what in contemporary evolutionary thinking is called “recapitulationism.” Recapitulationism is the belief that each human being “recapitulates” the totality of human evolution in their lives; thus, an embryo in the womb develops from the rudimentary organism through invertebrates, vertebrates and mammals; a child is effectively savage-like and primitive; a young adult, more advanced, and an adult, civilized (given the “proper” Western European upbringing and culture).

For Froebel, therefore, children are never what they are in and of themselves but beings with the potential and (spiritual) aspiration to become wholly or completely human. Like ekphrasis itself children are a text—in this case an evolutionary text—recapitulating the image they embody. To use Walter Pater's terminology children are effectively art aspiring to the condition of music: “Indeed,” Froebel (Michaelis, Moore, 1891, p. 60) muses, “even the child's own fingers must spread themselves out and become now different children, now little fishes, now little birdies, etc. Thus the child, whose life is a whole in itself, at first represents life as a whole in the objects around him, since each and everything which has entered existence from the being of life, and the action of God the Creator is a whole, and is also part of the great All-life.” For Froebel, as for Keatley Moore, music facilitates that recapitulational process by driving the child evolutionarily from primal speechlessness to unformed musical utterance to highly articulated musical song. For Keatley Moore (Moore, 1882, p. 10), “The development of the race is reproduced in the development of the child.” “The child,” Froebel (Michaelis, Moore, 1891, p. 60) suggests, “at first speechless, begins by singing, and not until later does he form articulate sounds.” Froebel describes music as “representation through sound” (Froebel, 1912, p. 153)—effectively, the sonic equivalent of an imagetext, or what we might call a music-text—and in this sense he invokes a doubly powerful ekphrastic imaginary. On the one hand he describes how music helps the child grow through “play-things, talk, words, [and] song” (Froebel, 1912, p. 153); on the other, how, reciprocally, children help music grow: song, for example, “is life-giving word.” (Froebel, 1912, p. 176) This is the kind of reciprocity Pater describes as *anderstreben*—“other-seeking”—not a “seeking” to become something else, but a seeking to become a being which through ekphrasis unifies the aesthetic presence of becoming and the imaginative presence of being.

From its lavishly illustrated interior to the decorative features of its cover boards, the ekphrastic imaginary suffuses every element of Keatley Moore's *The Child's Pianoforte Book* (1882). The cover (see fig. 2a, 2b, 2c) itself is a typical example of Victorian music-text. Here a stalk of lilies—a Christian symbol of purity, chastity and devotion—rises up from the lower left-hand corner

like a great big letter C, pressing up behind the word “Child’s” in the title banner while flowers blossom like ear trumpets towards a girl studiously attending to her practice.

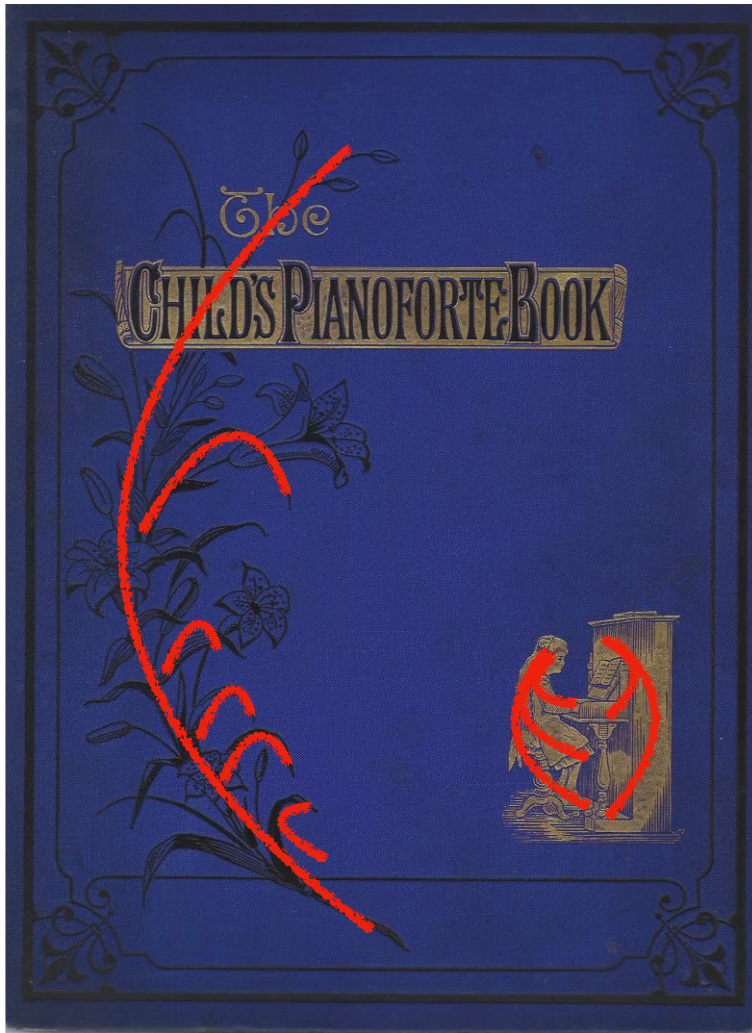
Fig. 2a. *Book cover illustration, Henry Keatley Moore, The Child’s Pianoforte Book (1882)*



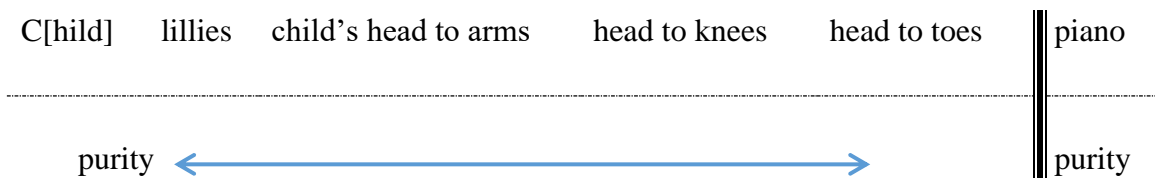
The position of the girl’s body forms its own “C,” and a “C”-type gesture is recapitulated in the shape from her head to her arms, her head to her knees and her head to her toes—echoing the overarching “C” in the image of the flowers as well as the numerous smaller “C” gestures of the leaves.

C[hild] | lillies | child’s head to arms | head to knees | head to toes

Fig. 2b. *Recapitulating Cs, book cover illustration, Henry Keatley Moore, The Child's Pianoforte Book (1882)*



Here, the lilies reflect our young student's purity, while the piano itself reciprocally mirrors the girl echoing the symbolic purity of lilies.

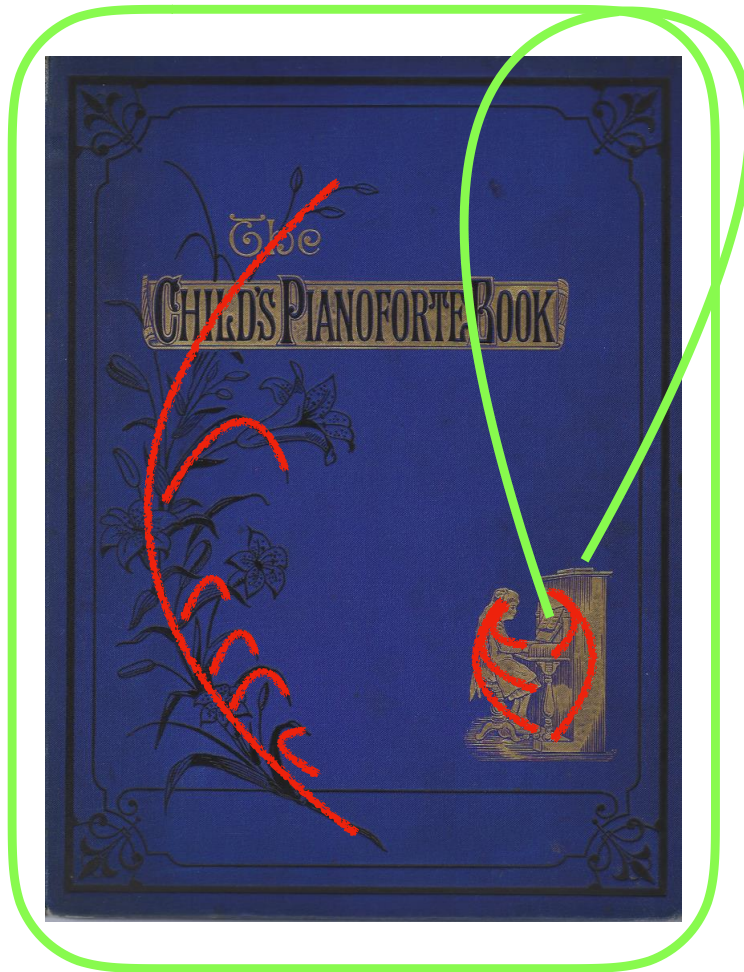


The lilies are to the girl as the girl is to the piano. Purity is to childhood (and particularly female childhood) as childhood is to music. Text (the C) is to image (the girl) as image is to music (the piano); text (purity) is to image (childhood) as image is to music (the musical composition itself).

lillies	girl	girl	piano
purity	childhood	childhood	music
text (C)	image (childhood)	image (childhood)	musical composition

It gets more complicated. *The Child's Pianoforte Book* is also implicitly self-referential because the image includes two books, one being used, another not. The text (the book) of Keatley Moore's musictext is self-objectifying, making the image of the book the object of its own im-agetext. So in the course of decorating a cover Keatley Moore has exploited the ekphrastic technique of musictext to

Fig. 2c. *Recapitulating Cs and self-recapitulating books, book cover illustration, Henry Keatley Moore, The Child's Pianoforte Book (1882)*



(1) use text (a “C”) to embody an aesthetic presence (flowers) and an image to embody an imaginative presence (the girl at the piano);

(2) use a real image (the flower stalk) to embody a conceptual image (childhood, and therefore human development);

and (3) use a conceptual image to embody an art—and not just any art, but music, the condition to which all art aspires.

This kind of music-text looks pretty visual. You might even complain that I’m overstressing a point, and it’s really just an image-text masquerading as music-text. But that would be to deny the meaning of its relation to the rest of the book. Inside, the book blossoms like lilies into a spray of music and musical imagery, almost every image linked to music and the pedagogical concept it aims to teach. Here’s an ostensibly simple example called “The Skipping-Rope” and its corresponding music. The music-text *seems* obvious. The right-hand melody skips rising and falling intervals when the word “skip” appears, and the left hand skips down from bar to bar (fig. 3a).

Fig. 3a. “The Skipping-Rope” song, Henry Keatley Moore, *The Child’s Pianoforte Book (1882)*



The meter is in triple time (3/4), which provides a more naturally rounded feeling than the jutting up/down motion of duple time (2/4 or 4/4). But there is more to this example than meets the eye: the right hand tune rises in one bar as the left-hand accompaniment falls over two. In other words, the left hand and right hand are effectively mirror images melodically, but rhythmically they are operating across different timeframes. The left hand accompaniment is “skipping” to a different beat, one at the beginning of each bar, so it recapitulates—or embodies—in two bars what the tune expresses in one bar (fig. 3b).

Fig. 3b. “The Skipping-Rope” song, Henry Keatley Moore, *The Child’s Pianoforte Book (1882)*



The left-hand accompaniment is, in essence, the “text” of the right-hand tune’s “image.” It is the “C” of the book’s cover to the image of the girl playing the piano (fig. 3c).

Fig. 3c. “The Skipping-Rope” song, Henry Keatley Moore, *The Child’s Pianoforte Book* (1882)

Image

THE SKIPPING-ROPE.
[Accompaniment for Teacher only.]

Right Hand x
Left Hand 4

Up we skip, Down we skip.

Text

The image shows a page from a music book. On the left, the title 'THE SKIPPING-ROPE.' is printed, followed by the instruction '[Accompaniment for Teacher only.]'. To the right is a musical score for piano. The right hand part is in 3/4 time and consists of a simple melody. The left hand part is in 4/4 time and consists of a simple accompaniment. Red curved lines are drawn over the notes in both staves, highlighting the rhythmic pattern. A blue speech bubble labeled 'Image' points to the top of the score, and another blue speech bubble labeled 'Text' points to the lyrics below the notes.

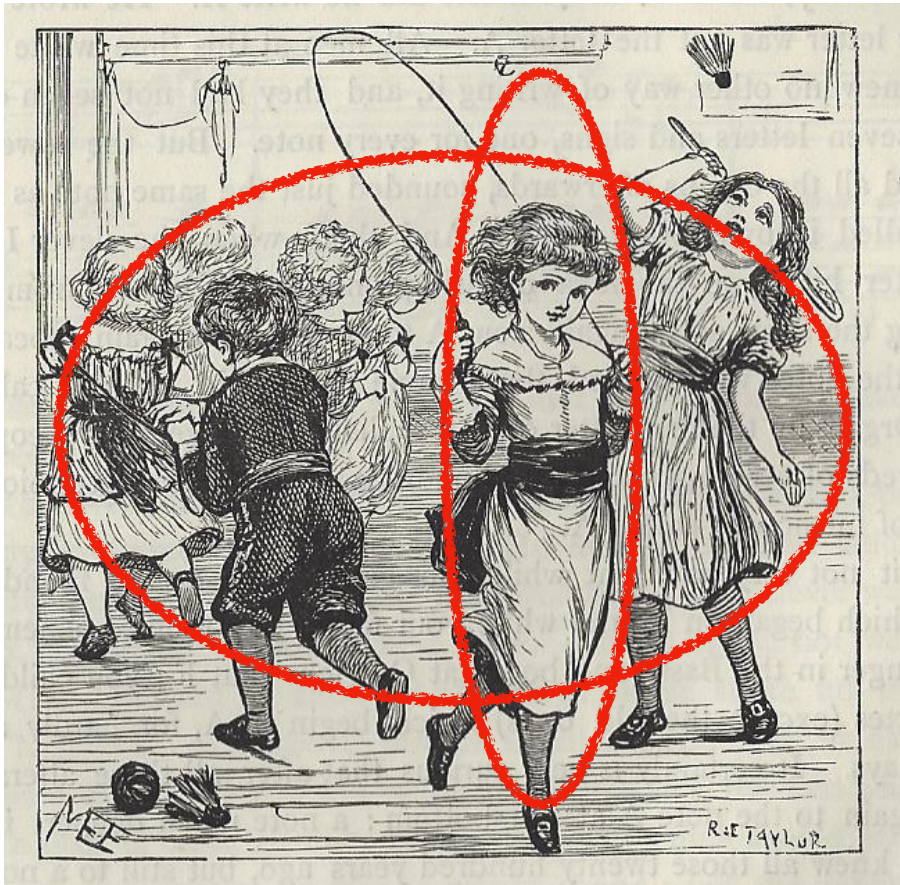
But there is more, because while the text relates to the music, the music relates to an image. Here again the imagetext *seems* obvious. A girl skips rope while another plays badminton and children run (fig. 4a).

Fig. 4a. “The Skipping-Rope” illustration, Henry Keatley Moore, *The Child’s Pianoforte Book* (1882)



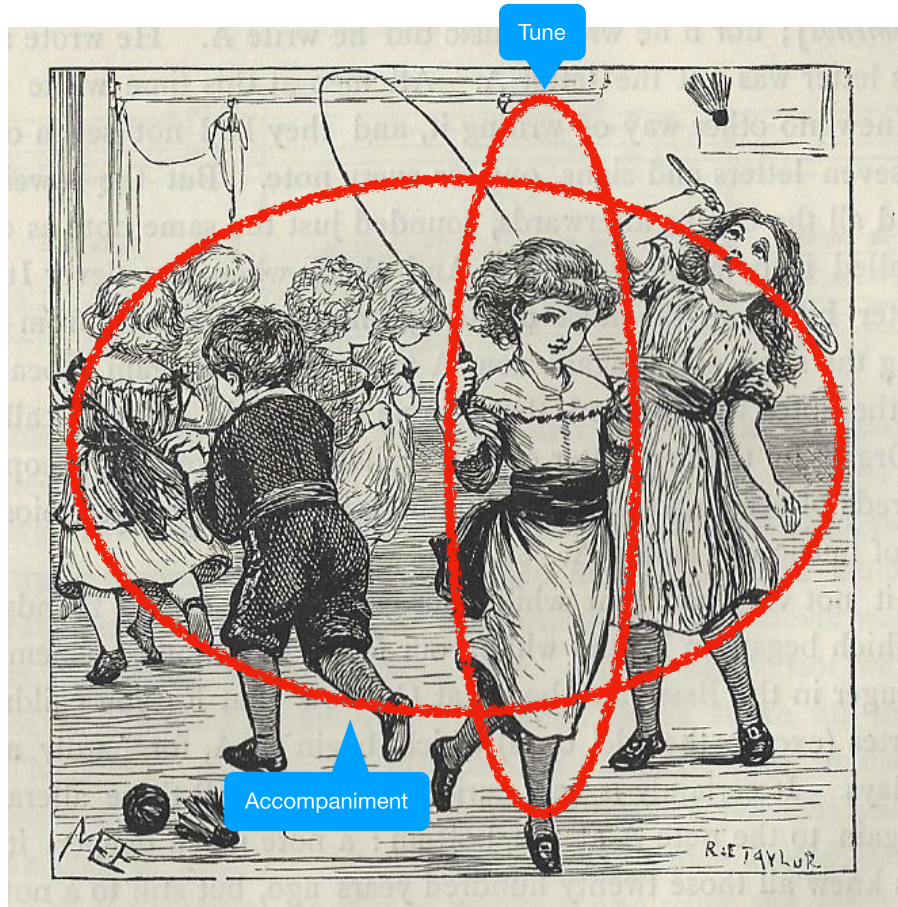
However, there's more, and it relates directly to the music. Yes, "The Skipping-Rope" shows a girl skipping rope, but she is foregrounded by a background of children running and middle ground of the girl playing badminton. The girl skipping rope is vertical, but the composition of background, middle ground and foreground creates a strong horizontal rhythm (fig. 4b).

Fig. 4b. *Vertical and horizontal axes, "The Skipping-Rope" illustration, Henry Keatley Moore, The Child's Pianoforte Book (1882)*



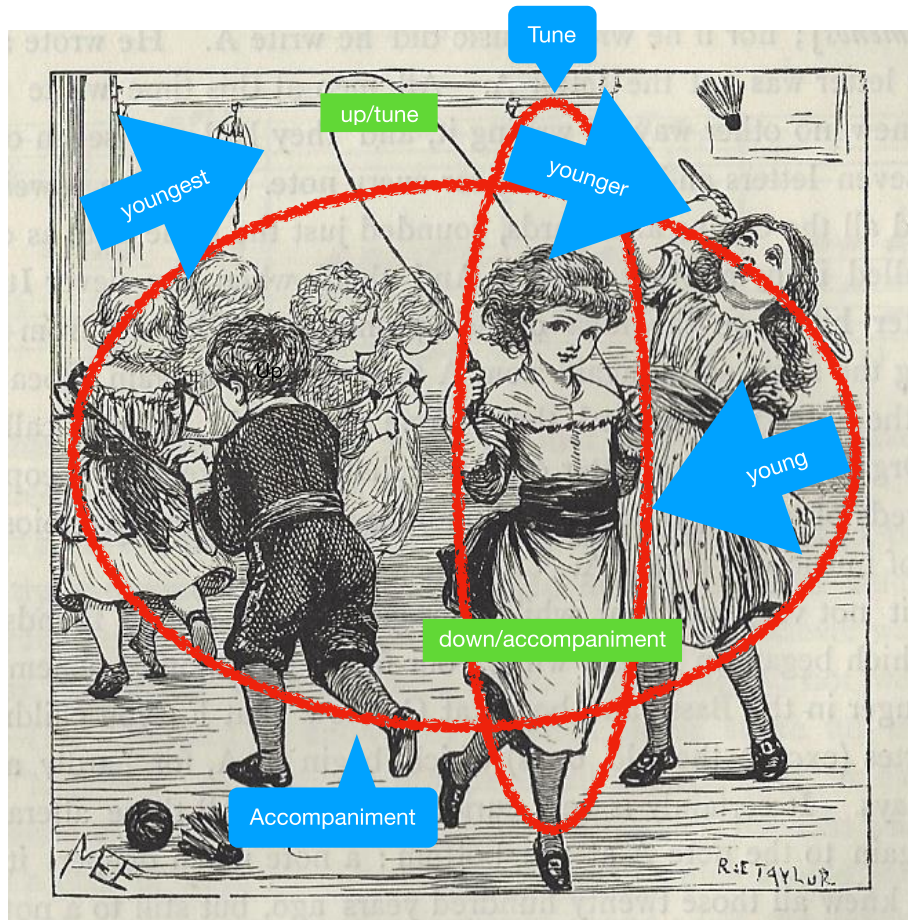
The children running in the background look away from us; the middle ground badminton player looks up, but the foregrounded girl faces us squarely as she skips. The girl is the tune; the children and badminton player, the accompaniment (fig. 4c).

Fig. 4c. *Vertical (tune) and horizontal (accompaniment) axes, “The Skipping-Rope” illustration, Henry Keatley Moore, The Child’s Pianoforte Book (1882)*



Their rhythm is longer than the rope skipper’s—it takes longer to run round in a circle than it does to individually skip rope. There is another, developmental, factor here, which involves dimensionalities of time more broadly understood. The background children look younger—it’s more difficult to tell the age of the girl playing badminton—but the rope skipper is definitely older, and so the image gives the impression of increasing ages as it progresses figures from background to middle ground and foreground. At the same time the gestures of play become more physically refined and technically demanding: young children run; an older child bats a badminton birdie; but the oldest and therefore most advanced skips rope. The image “skips”—or recapitulates—generations of childhood as the girl skips rope. The rope, moreover, mirrors the image of the skipper in the way the right-hand tune mirrors the image of skipping. The rope is up while the girl is down (like the tune and the accompaniment), and again while the vertical girl skips rope the horizontal children and badminton player circle round over a brief, if proportionally longer time (fig. 4d).

Fig. 4d. Vertical (tune) and horizontal (accompaniment) axes, “The Skipping-Rope” illustration, Henry Keatley Moore, *The Child’s Pianoforte Book* (1882)



The London Zoo

The interdisciplinary example of “The Skipping-Rope” teaches us that ekphrasis is not limited to purely visual images, but to images in the broadest conceptual sense—“forms of theorizing,” to use Mitchell’s terminology. Using ekphrasis Keatley Moore creates the illusion of space in visual imagery, and the illusion of spatial imagery in music. But ekphrasis can refer to more than visual—or even broadly conceptual—imagery. Ruth Webb (Webb, 2009, p. 85) suggests that “ekphrasis does not only have objects existing in space as its referent but has a temporal dimension.” Following on from my analysis of *The Child’s Pianoforte Book* I would like to suggest that ekphrasis can do more than evoke the real time and conceptualized space within musical and visual images, it can use evolutionism, conversely, to embody the conceptualized time and real space of the lived musical experience. Let’s take the London Zoo as an example. Some background information first.

The London Zoo was founded in 1826 at a time when public exhibition spaces were increasingly “disciplined” by contemporary scientific ideas: exhibitions “presented a scientist’s view of nature’s underlying structure [...]. The visitor was expected to absorb the lessons that were offered [...]. The route through the museum itself becomes pedagogical; the orders, classes, and families of nature appear to reveal themselves spontaneously to the diligent museumgoer” (Poliquin, 2012, pp. 125–127). In itself this is an ekphrastic moment in the construction of spatial geographies when,

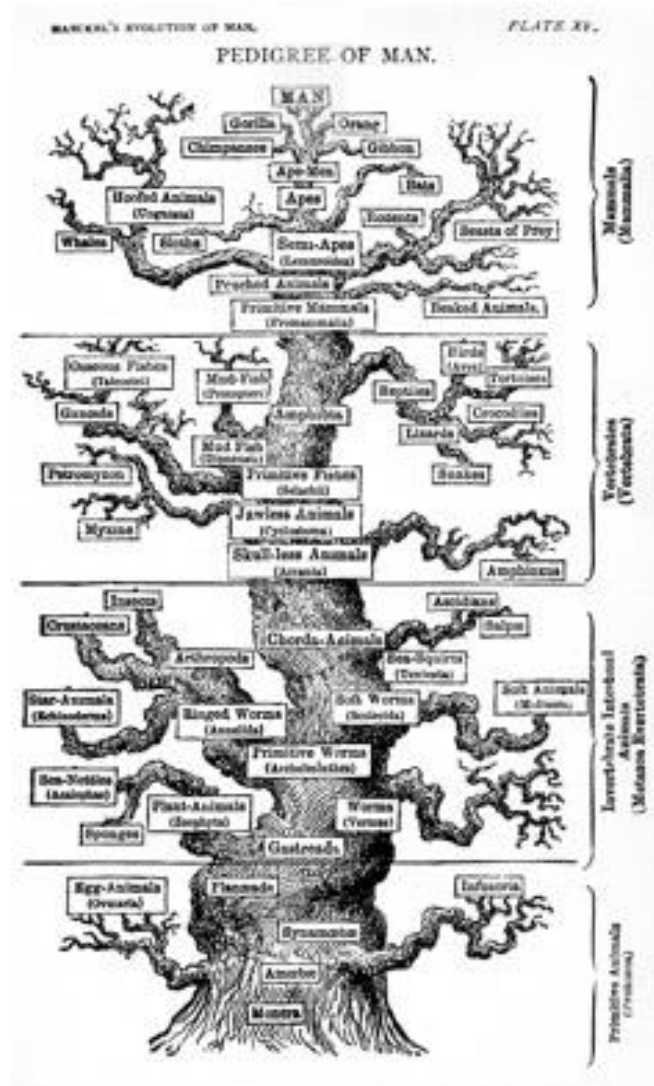
theoretically at least, evolutionary theories assumed the role of “texts” and exhibition spaces, that of “images.” Founded in 1826, the London Zoo was a prime example, and by 1855 its spacetext was fully formed. Reflecting contemporary scientific trends, its counsel maintained that the Zoo’s “principal object will be to present as many types of form as possible, with the view of illustrating the generic variations of the Animal Kingdom” (Reports of the council and auditors of the Zoological Society of London, 1855, p. 14); to do that the Zoo published guidebooks to realize its zoological aim “To furnish every possible link in the grand procession of organised life” (Review of Joseph Wolf [...], 1856, Mitchell, 1852, Gosse, 1854, Quarterly Review, 1855, p. 220). The Zoo’s grand procession was none other than the Great Chain of Being, a scale of nature graduating from the lowest protozoa to invertebrates, and from invertebrates to mammals.

The London Zoo tried sedulously to maintain the order of the Great Chain, despite having to contend with some especially difficult geographical problems like a site bisected by an unmovable road. Nevertheless, the spatial geography of the Zoo is clear from this image of a contemporary guidebook: enter at the aviaries, and follow a pathway around the Southern half of the Zoo.

That takes you from the aviaries to carnivores (lions, tigers and the like), the bear pit and pond, waterfowl, seabirds, the Eastern Aviary (exotic birds), the Falcon Aviary, the Bison Hut, Seal Pond, more birds (eagles and parrots), small carnivores, otters, armadillos and tortoises, the Money House, wombats, the dove aviary and birds (eagles and owls). The Northern site takes you around the Reptile House, cattle, hummingbirds, elephants, zebras, rhinos, tapirs and wild hogs, small quadrupeds, hippos, giraffes, ostriches, kangaroos and antelopes. Broadly imagined, visitors to the Southern half progress from birds (lower forms) to lower and higher mammals, climaxing at the Money House; and those to the Northern half, from Reptiles to lower and higher Mammals, climaxing with elephants.

Central to the London Zoo’s construction of a disciplinarily intermedial spacetext—in which the geographical space aspires to the condition of evolutionary time—is an important musical feature: because the exit to the northern site faces the southern entrance the entire experience of the Zoo’s “grand procession” begins and ends with the aviaries—with birdsong, in other words. The location of the aviaries makes birdsong structurally pivotal to the visitor’s embodied experience of the Zoo—but why? To answer that question, we must ask another: how did Victorians interpret birds in the early period of the London Zoo? Let’s look firstly at contemporary science, and then secondly at religion, to find out. In contemporary scientific thought birds form part of the Great Chain of Being—the same Great Chain Froebel and Keatley Moore used to describe the evolution of man. Here are some well-known examples: firstly, Charles Bonnet’s *Traité d’insectologie* (1745) and *Contemplation de la nature* (1764); then *Tabula Transituum animalium* from Carol Edward von Eichwald’s *De Regni Animalis Limitibus atque Evolutionis Gradibus* (*Evolution of the Animal Kingdom*, 1821) and the later more tree-like version of the Great Chain by Ernst Haeckel (see figure 6), from *The Evolution of Man* (1879), a translation of the earlier book *Anthropogenie* (1874) and itself the culmination of previous research from the 1860s (fig. 5). What each of these show is that over the time before, during and after the Victorian period birds consistently occupy a transitional position just beneath that upper quartile location of mammals. And not only do birds occupy that liminal position; in Great Chains of Avian Being songbirds are right at the summit. A good example is Maximilian Fürbringer’s *Untersuchungen zur Morphologie und Systematik der Vögel* (1888).

Fig. 5. Ernst Haeckel, from *The Evolution of Man*, a translation of the earlier book *Anthropogenie* (1874)



If in scientific thought songbirds are highest order of birds, and at the same time they occupy a liminal position just beneath the evolutionarily prized position of mammals, in religious thought their position is significant for the songs they sing. By the Victorian period birdsong had a long theological pedigree. According Elizabeth Eva Leach (Leach, 2007, p. 53) in the middle ages “bird-song can symbolize a singing that is close to the fact of God’s creation, that is natural.” By the nineteenth century that description had changed very little, as the pronouncements of the Rev. W.E. Evans (Evans, 1845, pp. 34–37) attest: “Spring, Autumn, Winter, are all the same to him [the woodlark]; he is happy, and sings in all. Every day he is pouring his sweet song into our ears; and if we make these objects of our natural, emblem of our spiritual life, he is a type of that sweet voice of comfort that sounds in the true Christian’s ear, both in his Summer and in his Winter, in the sunny days of worldly happiness and enjoyment, and in the dark ones of suffering and distress—not joyful, and yet not melancholy, breathing of peace and hope, such as the loudest strains of worldly joy can never give [...]. Type of the Christian with his pure and holy home [...]. Type, too, of the spirit whose home is with God, and which [...] is ever flying back to its sure resting-

place, where all its hopes and all its love are centred.” Evans’s description perfectly encapsulates the representation of a theological image—a theotext, if I can put it that way—in which the songbird straddles both earthly and heavenly homes. For Evans the woodlark and all songbirds are liminal—a symbol of the pivotal position man himself occupies in a world created by God but occupied by man—a world both transcendental and immanent, spiritual and material. Birdsong is a spiritual reminder—a reminder of our temporality, our mortality, and the contingent nature of the human condition.

What in these contexts science and religion have in common is the liminal position of birds—for science “subliminally” placed just between vertebrates and mammals; for religion, between earth and heaven. Now let’s return to the London Zoo. As with all public exhibition spaces of the time the London Zoo was designed (to the best of its ability, given geographical constraints) to embody the evolutionary principles enshrined in the Great Chain of Being—to become, as it were, a spacetext in which “text” is contemporary evolutionary science. Yet the grounds begin and end with the aviaries. Why? I would like to suggest that position of the aviaries is not arbitrary, but intentional, and that the precise location of their cages represents its own spacetext—and not just a spacetext, but a spacetext in which “text” is simultaneously both scientific and religious; moreover, a spacetext whose object (the aviaries) is a musictext in which “text” is the aviaries and bird-song is the musical image.

s p a c e t e x t

science and religion (text)	aviaries (image)
	m u s i c t e x t
	aviaries (text) birdsong (image)

And so, if, as Walter Pater says, all art aspires to the condition of music, then the spatial geography of the London Zoo proves it, because birdsong is at the ekphrastic heart and soul of its physical and spiritual landscaping. It also suggests that while all art may aspire to the condition of music, music is by its very nature “other-seeking” as well, and that the ekphrastic tendency to communicate its *anderstreben* is itself a form of the techniques own liminality. This is why Simon Goldhill asks not what ekphrasis is but what it’s *for*, because ekphrasis is its own imagetext caught between the rock of what it *is* (as text) and the hard place of what it’s *for* (as image).

Victorian Ekphrasis in Musicology Today

Because of its nature as an arch-interdiscipline—surely all disciplines aspire to the condition of musicology, to paraphrase Pater—Victorian musicology was centrally placed to expose the constructive limitations of ekphrasis. But modern musicology positively embraced the living contradiction that is Victorian ekphrasis, and today musicology is, I believe, a discipline that owes its very existence to the ekphrastic imaginary. Post-war musicology described itself in 1955 as “a field of knowledge, having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic and cultural phenomenon. The musicologist is a research scholar and he aims at knowledge about music” (Davidson, as cited in Nettl, 1999/2010, p. 294). Now it has become cliché to use the text of musicology to invoke the image of extra-musicological disciplines, through concepts of contingency, plurality, locality, difference, heterogeneity, dissemination, iterability

and semiosis (Hooper, 2006, p. 5). In 1991 Joseph Kerman, father of what is called “the New Musicology,” called this kind of behaviour “grafting” (Kerman, 1991, p. 132), and I wonder whether “grafting” is another term for ekphrasis. It sounds slightly derisory, but perhaps that’s what ekphrasis is after all—simply a form of intellectual grafting. This is possibly the impression we get from W.J.T. Mitchell (2005a, 152), who describes the motivation towards ekphrasis as “ekphrastic hope,” the “phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a ‘sense’ in which language can do what so many writers have wanted it to do: to make us see.” But Mitchell forgets something very crucial here that neither Froebel, Keatley Moore nor the designers of the London Zoo fail to take into account, because ekphrasis is not simply about seeing, it’s also about hearing and other sensory faculties—it’s about “sensing, doing, and thinking.” Musicology is all about sensing, doing, and thinking, partly because of its performative dimension—something Chris Small (*Small, 1998, passim*) describes as “musicking”—but also because as an interdiscipline it, too, constantly aspires to the condition of music. Where that places musicology in the Great Chain of Academic Being is anyone’s guess—maybe all disciplines *do* aspire to the condition of musicology—but if they did it would be because, according to Pater, music is the most ekphrastic of all arts, and if music is the most ekphrastic of all arts then its modern musicological origins lie in the Victorian imaginary and its endless quest to map and maintain the territories of contemporary knowledge.

* * *

Вступление

Экфрасис

Давайте начнем нашу историю с определения того, что мы подразумеваем под экфрасисом. По мнению большинства ученых, экфрасис традиционно использует текст для инкапсуляции значения образов. Джеймс Хефферман (Hefferman, 1993, p. 3) определяет это просто как «словесное представление визуального представления». Более щедрый на слова Клаус Клювер (Clüver, 1997, p. 26) предполагает, что экфрасис — это «словесное представление реального или вымышленного текста, составленное в невербальной системе знаков», в то время как музыковед Сиглинд Брюн (Bruhn, 2009, p. 8) выступает за кросс-дисциплинарную концепцию экфрасиса — то, что она описывает как трансмедиализацию. Брюн считает (Bruhn, 2000, p. 7), что, хотя экфрасис «изначально использовался с неявным ограничением отношения слова к изображению, [...] всплывающие описания и повествования о «текстах», принадлежащих к любой невербальной системе знаков, фактически выполняют ту же функцию, что и традиционный экфрасис; они следуют тем же правилам и предъявляют к читателям те же требования, что и устные тексты, напоминающие о картинах и скульптурах». Неудивительно, что музыкальный философ Лидия Гер (Goehr, 2010, p. 389) утверждает, что экфрасис — это техника создания «образов для разума посредством слов». При этом она сама подчеркивает, что не все экфрасисы созданы равными; для нее существует два типа экфрасиса: «эстетическое присутствие, когда экфрасис остается в сфере искусства, и [...] образное присутствие, когда он выходит за пределы этой области».

Образы

Как бы просто это не звучало у Гер (Goehr, 2010, p. 14), но экфрасис не может быть так легко дезагрегирован. Как предполагает Кэтлин Леннон (Lennon, 2015, p. 35), образ, который экфрасис представляет собой, не существует как вещь, как объекты, которые лежат

в его основании. Он существует только в том виде, в каком он создан намеренным актом сознания, которое его позиционирует. Поэтому, чтобы узнать, что такое экфрасис, как он работает и как метко выражает это Саймон Голдхилл (Goldhill, 2007, p. 1) — *зачем* это, — важно объяснить, что мы имеем в виду под «образами или изображениями». Мультисенсорное понимание экфрасиса Брюн и Гер, на самом деле, свидетельствует об исследованиях, которые перестраивают наше понимание ранее видеоцентричной культурной гегемонии, но, как выразились Хизер Хантер-Кроули и Эрика О’Брайен (Hunter-Crawley, O’Brien, 2019, p. 2), «изображение — это больше, чем картина. Изображения не являются плоскими двумерными, естественными или чисто оптическими концепциями, скорее они создаются через акты видения всем телом, и это полностью воплощенное видение основывается на мультисенсорной памяти, опыте и культурном и социальном контексте зрителя»; как таковые, изображения дают импульс для интерпретации различных измерений человеческого существования. Они помогают нам вернуться к нашему исконно синестетически объединенному «я», создавая наше существо через матрицу «ощущения, действия и мышления». Хантер-Кроули и О’Брайен выявили важный аспект в размышлениях о природе изображений и о том, как их синестетические свойства усложняют теоретизирование. Джеймс Элкинс (Elkins & Naef, 2011, p. 1), например, предполагает, что, если изображение и его концепт неразрывно связаны, понять одно — значит, на самом деле, понять другое.

Другими словами, независимо от того, как сильно вы пытаетесь разделить их, образы и их понятия совместно определяют друг друга, и они определяются конкретно их со-определением. Несмотря на свои намерения сохранить теорию картин в качестве дисциплинарно эндогамной, Том Митчелл (Mitchell, 2005b, p. 6) присоединяется к этому определению, когда он рассматривает сами изобразительные образы как «формы теоретизирования». Однако Элкинс упрекает его за его критическую презумпцию: образы продолжают «работать как мнемоника и как примеры, озвученные в тексте», — полагает он. Диалектическая концепция «текстообраза» Митчелла и сопутствующих ей теоретических усложнений, «понимаемых как сложная, синтетическая форма или как разрыв или трещина в представлении», появилась и была сформулирована именно так. Само слово «текстообраз», вероятно, настолько близко к экфрасису, насколько это возможно. Как «целый ансамбль отношений между СМИ» визуальное представление слова «текстообраз» охватывает идею самого «текстообраза». Здесь возникает некая важная методологическая озабоченность историей искусства в частности; как говорит Митчелл (Mitchell, 2005a, p. 88) о своей основополагающей работе *Iconology* (1986): «Я пытался показать, почему преобладающие тропы дифференциации между вербальным и визуальным представлением (время и пространство, условность и природа, ухо и глаз) не обеспечивают стабильной теоретической основы для регулирования сравнительного изучения слов и образов».

Междисциплинарность

Митчелл обращается к визуальному образу, когда он описывает атрибуты «текстообраза», но появление «текстообраза» само по себе является симптомом других философских течений, которые стремятся переосмыслить природу единства не просто через искусство, но через знание в более широком смысле. Это то, что Митчелл и многие другие искусствоведы могли бы назвать «интерарт»-проблематикой. Джули Томпсон Кляйн (Klein, 1996, p. 160) фокусируется на этой проблеме, когда она идентифицирует неспособность интерарт-сравнения «признать, что признак, буквально присутствующий в одном искусстве, может только образно присутствовать в другом». Тем не менее, интерарт-сравнение вполне значимо, даже если только в качестве маркера дисциплинарного поведения. Джордж Левин (Levine, 1991, pp. 3–32, 339–342), например, предполагает, что наука и литература связаны тремя способами: (1) влиянием науки на литературу; (2) влиянием литературы на науку; и (3) взаимностью — но даже он должен был бы признать, что эти категории никогда не могут быть уникальными, с точки зрения дисциплины. Тот факт, что они не уникальны в дисциплинарном отношении, имеет такое же отношение к «интерарт-сравнению», как и тот факт, что слово «дисциплина» не является философски отличным от слова «образ».

Другими словами, дисциплины и образы ведут себя одинаково, а отношения между дисциплиной и междисциплинарностью отражают отношения между изображением и текстообразом:

образ	текстообраз
дисциплина	междисциплинарность

Возможно, мы слишком подробно говорим о том, что, если дисциплины похожи на образы, тогда то, что многие люди называют «междисциплинарностью», подобно текстообразам. Тем не менее, эта аналогия остается верной, если мы можем определить, что мы на самом деле подразумеваем под междисциплинарной дисциплиной. Интердисциплины являются гибридным результатом дисциплинарного брака и последующего воспроизводства. Скотт Фрикель (Frickel, 2004, p. 269) определяет междисциплинарность как «гибридизированные области знаний, состоящие из преднамеренно пористых организационных, эпистемологических и политических границ». Интересно, что такая статья, как его, появилась в журнале «Социальные проблемы», потому что мы не думаем о междисциплинарности как о социальной проблеме. Но во многом это так. Фрикель (Frickel, 2004, p. 269) уточняет: «Интердисциплины — это гибридные области знаний, расположенные между существующими дисциплинами и внутри них. Подобно дисциплинам, интердисциплины являются узлами институциональных конфликтов. Их формирование включает в себя споры о доступе к организационным, техническим, финансовым и символическим ресурсам, а их стабилизация отражает пересмотр теоретической лояльности, эпистемологических допущений, исследовательских практик, доказательных стандартов, а также профессионального авторитета и идентичности».

Это удивительно всеобъемлющее и репрезентативное определение. Эксперт по гуманитарным вычислительным наукам Уиллард Маккарти (McCarty, 1999) утверждает, что: «Настоящая междисциплинарность [...] является сущностью, существующей в междуузлиях существующих полей, имеющей дело с некоторыми, многими или всеми из них; она

образована именно объединяющей точкой зрения на то, что происходит на пересечении двух или более полей. Эта перспектива дает междисциплинарную целостность и основу для собственной исследовательской программы, учебной программы и публикаций. Тем не менее, пока она остается междисциплинарной, она зависит от непрерывной активности в пересекающихся областях. Озабоченность тем, что у них общего, дает им возможность стимулировать взаимообогащающий обмен между ними, что сходно с торговым посредником между непонимающими друг друга культурами. Таким образом, он служит им не как слуга своего хозяина, а как на основе коллегиальности, что имеет радикальные последствия для его институционализации» (McCarty, 2001, pp. 173–182). Маккарти и Фрикель согласны во многих вещах, в частности, в том, что сами дисциплины (как и изображения) никогда не являются чем-то одним в каждый конкретный момент времени. Подобно типам биологическим образцов, они являются таксономическими заполнителями видов в полном потоке эволюционного движения. Митчелл (Mitchell, 2005a, p. 83) даже заходит так далеко, что описывает некоторые изображения как «*де-дисциплинарные* [курсив автора] упражнения».

Если дисциплины — это образы, а некоторые образы являются междисциплинарными упражнениями, тогда Митчелл фактически предполагает, что для понимания образы дисциплин, возможно, должны определяться тем, чем они не являются. Но то, чем они не являются, также важно. То, чем дисциплины решительно не являются, это силос. Это предпосылка устойчивой контркультурной полемики Джерри Джейкобса в работе «В защиту дисциплин: междисциплинарность и специализация в исследовательском университете» (Jacobs, 2013). Джейкобс «бросает вызов междисциплинарности», переопределяя дисциплинарность как более пористую, динамичную и похожую на сеть, предполагая, что в этом виновата меметическая природа междисциплинарного языка, риторики, дискурса и словарного запаса междисциплинарности, потому что эмпирические данные — статистика — просто не укладываются в данную картину. Прав Джейкобс или нет, он обозначает важную, хотя и упрощенную точку зрения для моего аргумента о том, как экфрасис объединяет текст и изображение. Если дисциплина является замаскированной интердисциплиной, а замаскированный текст является изображением, то экфрасис вполне может применяться к различным дисциплинам таким же способом, как и к различным типам изображений. Если дисциплины также являются изображениями, а экфрасис определяет способ описания взаимосвязи между текстом и изображением, то экфрасис также может быть дисциплинарным (он может быть образным, если использовать определение Лидии Гер); и действительно, это именно то, что мы наблюдаем в момент появления современного музыковедения. В середине и в конце девятнадцатого века, когда родилась междисциплинарность современного музыковедения, именно экфрасис был одной из основных техник музыкального исследования — экфрасис между текстом и всевозможными дисциплинарными образами: звуковыми, визуальными, пространственными, научными, политическими, богословскими; список, казался бы, неисчерпаем.

Экфрасис

Викторианский экфрасис

Это распространенное заблуждение, что междисциплинарность является новой — Джо Моран прослеживает ее до древних греков, как и Кляйн и многие другие авторы исследований по истории междисциплинарности — но все согласны с тем, что экфрасис — это старое явление. Тем не менее, немногие исследователи междисциплинарности обсуждают экфрасис — ни первое, ни второе издания Оксфордского справочника междисциплинарности (2007, 2017) не упоминают об этом — и, наоборот, многие исследователи экфрасиса опускают обсуждение междисциплинарности. Обе группы говорят о разных вещах, не понимая друг друга. Как и многие другие искусствоведы, Митчелл посвящает целую главу поэтическому (и визуальному) экфрасису, даже не упоминая междисциплинарность, а Моран вообще исключает экфрасис в своей «Междисциплинарности» (Moran, 2011). В этом отношении музыковедение ничем не отличается от истории искусства. Несмотря на широкую пропаганду междисциплинарности, музыковедение также склонно игнорировать экфрастические техники своей собственной методологии, как исторически, так и в современной практике.

Однако, экфрасис как метод вовсе не был потерян для викторианцев. Среди наиболее часто цитируемых примеров — знаменитое эссе Уолтера Патера «Школа Джорджоне» (1873) (as cited in Pater, 1986), в котором он описывает картину (в настоящее время приписываемую Тициану) под названием «Концерт» (1510–1512) (Рис. 1). Обратите внимание, он говорит про «мастерство, с которым тот поймал волны блуждающего звука и навсегда закрепил их на губах и руках исполнителей» (as cited in Pater, 1986, p. 71).

Рис. 1. *Тициан, Концерт (1510–1512)*



Эти слова важны не только потому, что они иллюстрируют использование слов для описания репрезентации музыки в искусстве (образе), но и потому, что экфрастически они воплощают в языке то, что Тициан воплощает в искусстве (концепция образа). Другими словами, искусство Патера (критика) стремится к состоянию другого искусства (живописи), стремящегося к другому искусству (музыке): «Все искусство постоянно стремится к состоянию музыки, — утверждает он позже. — Пока еще во всех других видах искусства можно отличить материю от формы, и понимание всегда может сделать различие между ними, но искусство постоянно стремится стереть его. Например, стихотворение: его предмет, а именно, происшествие или ситуация, то есть простой вопрос картины, фактических обстоятельств события, фактической топографии ландшафта, должен быть ничем без формы, без духа, без обработки — то, что эта форма, этот способ обработки должны стать самоцелью, проникнуть в каждую часть вопроса — это то, к чему постоянно стремится все искусство, и достигает его в разной степени» (as cited in Pater, 1986, p. 86). «Именно музыкальное искусство, — добавляет Патер, — наиболее полно воплощает этот художественный идеал, эту идеальную идентификацию материи и формы. В его совершенных моментах цель не отличается от средства, субъект от выражения; они присущи друг другу и полностью насыщают друг друга; и поэтому к состоянию этих совершенных моментов так стремятся все искусства» (as cited in Pater, 1986, p. 88).

Патер может преднамеренно вступать в музыковедческие дебаты, но продвижение музыки — как самого высокого из достижимых искусств — имело далеко идущие для нее последствия. Она сама находилась в состоянии войны против двух, казалось бы, противоположных типов — или даже крайностей — музыкального выражения, программного и абсолютного. Программная музыка пытается выразить что-то внешнее по отношению к музыке, например, поэзию, художественную литературу, живопись, скульптуру, архитектуру, пейзаж и так далее. Она получает свою форму из содержания своей программы. Абсолютная музыка не является напрямую репрезентативной и использует относительно предетерминированные формы, такие как соната и рондо. Она могла бы — а в викторианский период так и было — утверждать, что она получает свое содержание из своей формы. Философ Роджер Скрутон (Scruton, 2001) объясняет это так: программная музыка «не просто повторяет или подражает вещам, которые имеют независимую реальность; развитие программной музыки определяется развитием ее темы. Музыка движется во времени в соответствии с логикой своего предмета, а не [как абсолютная музыка] в соответствии с собственными автономными принципами». По мнению музыковеда Марка Эвана Бондса (Bonds, 2014, p. 273), когда Патер описывает музыку как высшее искусство, он подразумевает абсолютную музыку — музыку, настолько выразительно чистую, что ее не портит репрезентация. Однако актуальность такого рода интерпретаций отвлекает от того, что, по моему мнению, является первоначальным экфрастическим намерением Патера. Патер не заинтересован ни в иерархии музыкальных жанров, ни в иерархии искусств в целом, несмотря на тот факт, что все искусство стремится к состоянию музыки. Он, кажется, больше заинтересован в том, чтобы иерархизировать экфрасис как критическую технику, используя слова не просто для описания, но для воплощения объекта, который они описывают — во многом так, как это происходит с программной, а не абсолютной музыкой.

Программная музыка и экфрасис имеют как минимум одну общую черту, если не сказать больше: они неоспоримо желательны. Как и все экфрастические суждения, они стремятся преодолеть ограничения одной формы выражения, общаясь напрямую с другой. Патер (as cited in Pater, 1986, pp. 85–86) называет это «*anderstreben*» — буквально «*andersstreben* — искать другого»: «то, что немецкие критики называют *Anders-streben* — частичное отчуждение от своих собственных ограничений, посредством которых искусство способно, фактически, не обеспечивать место друг друга, но взаимно давать друг другу новые силы (...). Таким образом, скульптура стремится выйти из жесткого ограничения чистой формы к цвету или его эквиваленту; поэзия также, во многих отношениях, находит ориентиры из других искусств. Аналогия между греческой трагедией и греческой скульптурой, между сонетом французской поэзии и искусством гравюры, является не просто фигурой речи; все искусства в целом стремятся к принципу музыки; музыка — это типичное или идеально совершенное искусство, объект великого *Anders-streben* всего искусства, всего, что является художественным или имеет часть художественных качеств». *Anders-streben* — это не просто промежуточное следствие экфрасиса; это соотносится с техникой экфрасиса, как техника музыкального сочинения соотносится со всеми искусствами. Это вдохновляющий апогей, в котором все искусства находят свое завершение только друг в друге и через него. Это освобождение в рамках ограничений, и оно относится как к искусствоведению, так и ко всем дисциплинам, особенно к интердисциплинам, к которым музыковедение принадлежит с XIX века.

Викторианский музыкальный экфрасис

Викторианское музыковедение всей душой восприняло экфрасис, отчасти потому, что он был порожден междисциплинарными разработками тех времен, а отчасти потому, что экфрасис — это техника выражения междисциплинарного воображаемого. Викторианское музыковедение возникло как профессия, когда в 1874 году была основана Музыкальная (впоследствии Королевская) ассоциация, междисциплинарность которой была с самого начала предопределена: «Несколько ведущих специалистов, заинтересованных в теории и практике Музыки, предполагали, что формирование Общества, схожего по основным характеристикам своей организации с существующими научными обществами, было бы большим общественным благом. Такое музыкальное Общество может иметь своими членами передовых музыкантов и теоретиков музыки, главных меценатов, а также тех ученых, чьи исследования посвящены науке акустики и схожим темам. Его периодические заседания могут быть частично посвящены чтению докладов по истории, принципам и критике музыки; частично — иллюстрации таких докладов с помощью музыкального исполнения; и частично — выставкам и обсуждению экспериментов, связанных с теорией и конструированием музыкальных инструментов, или с принципами и комбинацией музыкальных звуков» (Spottiswoode, 1874–1875, p. iii). Напутствие Споттисвуда важно как экфрастический жест, потому что оно рисует картину профессиональной структуры в том же духе, в котором Патер описывает Тициана, изображающего музыку в «Концерте». Для Споттисвуда Музыкальная Ассоциация стремится к самой себе — к музыке, искусству, способному объединять искусства, и дисциплине, способной объединять дисциплины.

Детская фортепианная книга (1882), Генри Китли Мура

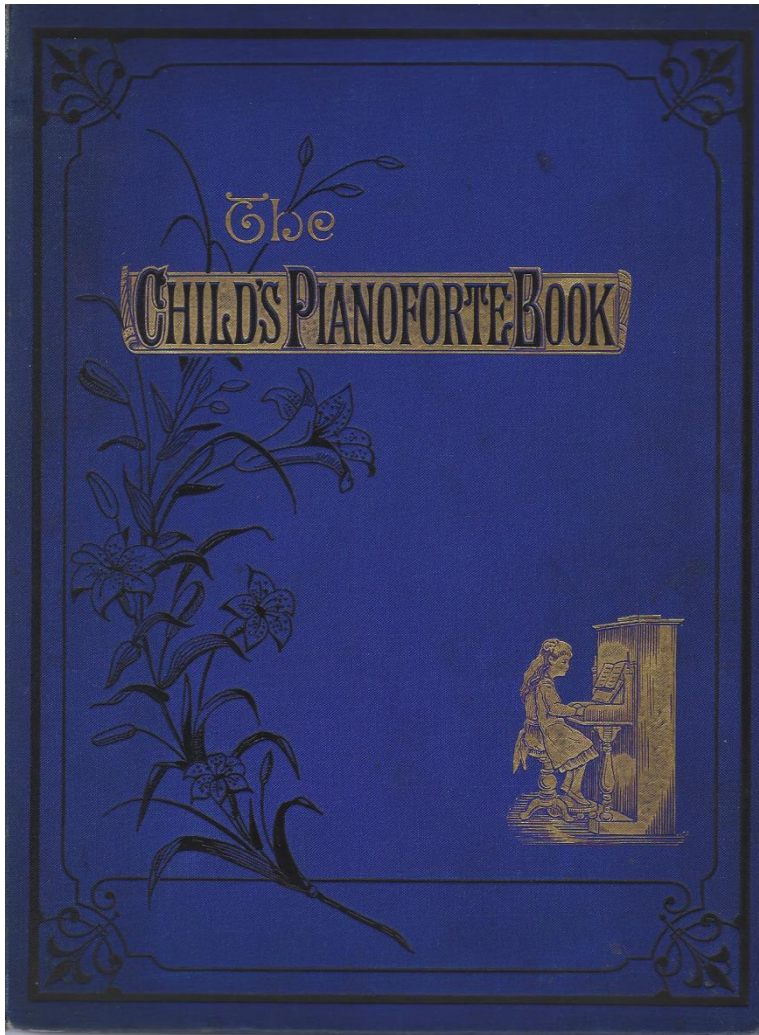
Экфрастическое стремление находит выражение во многих музыковедческих контекстах того времени через многочисленные пересечения музыковедения с другими дисциплинарными воображаемыми, особенно с наукой и эволюционными теориями. Хороший пример можно найти в небольшом учебнике игры на фортепиано Генри Китли Мура, библиотекаря днем, но серьезного музыканта-любителя ночью (Zon, 2012). Интересы Китли Мура отражают влияние образовательных теорий Фридриха Фребеля (1782–1852), основателя движения за детские сады в 1840 году и сторонника того, что в современном эволюционном мышлении называется «рекапитуляционизм». Рекапитуляционизм — это вера в то, что каждый человек «повторяет» всю эволюцию человечества в своей жизни; таким образом, эмбрион в матке развивается из рудиментарного организма через беспозвоночных, позвоночных и млекопитающих; ребенок фактически дикарь и примитивен; молодой взрослый — более продвинутый, а взрослый — цивилизованный (с учетом «правильного» западноевропейского воспитания и культуры).

Следовательно, для Фребеля дети никогда не являются тем, чем они являются сами по себе. Они — существа с потенциальным и (духовным) стремлением стать полностью человеком. Как и сам экфрасис, дети — это текст, в данном случае эволюционный текст, повторяющий образ, который они воплощают. Используя терминологию Уолтера Патера, дети, по сути, являются искусством, стремящимися к состоянию музыки. «Действительно, — размышляет Фребель (Froebel, 1896, p. 60), — даже собственные пальцы ребенка должны расправиться, и он становится другим: маленькой рыбкой, маленькой птичкой и т.д. Таким образом, ребенок, чья жизнь является цельной сама по себе, сначала представляет жизнь как единое целое в окружающих его предметах, поскольку все и вся, вошедшие в существование из бытия жизни, и действие Бога-Творца — это единое целое, которое также является частью великой Вселенной». Для Фребеля, как и для Китли Мура музыка облегчает этот рекапитуляционный процесс, развивая ребенка эволюционно от первичного безмолвия через неформальное музыкальное высказывание в высокоразвитую музыкальную песню. По словам Китли Мура (Moore, 1882, p. 10), «развитие расы воспроизводится в процессе развития ребенка». «Ребенок, — предполагает Фребель — сначала не имеет дара речи, затем начинает с пения, и только потом издает отчетливые звуки» (Froebel, 1896, p. 60). Фребель описывает музыку как «представление через звук» (Froebel, 1912, p. 153) — по сути, звуковой эквивалент текстового изображения или того, что мы могли бы назвать музыкальным текстом — и в этом смысле он вызывает вдвойне мощную экфрастическую образность. С одной стороны, он описывает, как музыка помогает ребенку расти через «игрушки, разговоры, слова и песни» (Froebel, 1896, p. 153); с другой стороны, как, наоборот, дети помогают музыке расти: например, песня «является живительным словом» (Froebel, 1896, p. 176). Это тот тип взаимности, который Патер описывает как *anderstreben* — «искать другого» — не «стремление» стать чем-то другим, а стремление стать существом, которое посредством экфрасиса объединяет эстетическое присутствие бытия и образное присутствие бытия.

От богато иллюстрированного содержания до декоративных особенностей обложки, экфрастическое воображаемое переполняет каждый элемент Детской фортепианной книги Китли Мура (1882). Сама обложка является типичным примером викторианского музыко-текста (Рис. 2а, 2б и 2с). Здесь стебель лилии — христианский символ чистоты, целомудрия и преданности — поднимается из нижнего левого угла, словно огромная большая буква С,

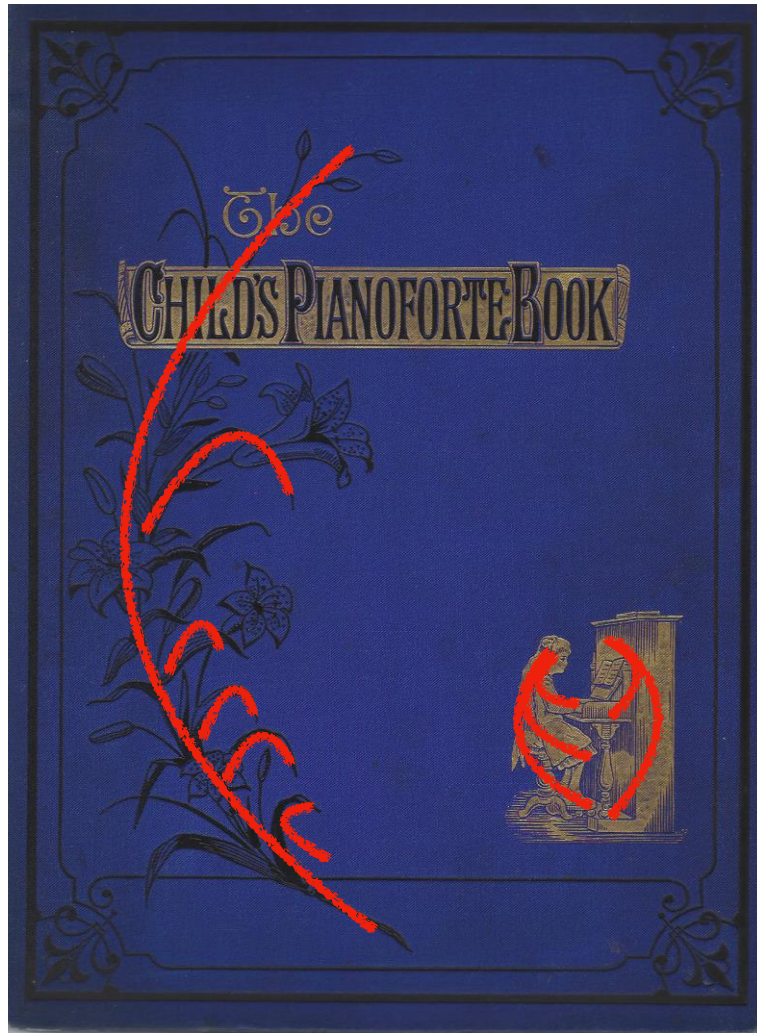
прижимаясь к слову «Child's» в заголовке надписи, в то время как цветы распускаются, как валторны в сторону девушки, которая играет на фортепиано. Положение тела девушки формирует свое собственное «С», а жест «С» повторяется в форме от ее головы до ее рук, от ее головы до колен и от головы до пальцев ног — копируя всеобъемлющий «С» в изображении цветов, а также многочисленных меньших «С»-движений листьев.

Рис. 2а. *Иллюстрация обложки,
Детская фортепианная книга Генри Китли Мур (1882)*



Д[евушка] | лилии | голова девушки к рукам | голова к коленям | голова к пальцам ног

Рис. 26. Перечень Cs, иллюстрация на обложке книги, Генри Китли Мур, «Детская фортепианная книга» (1882)



Здесь лилии отражают чистоту этой молодой ученицы, а само пианино взаимно отражает девушку, отражающую символическую чистоту лилий.

Д[евушка] лилии голова девушки голова к коленям голова к пальцам к рукам ног фортепиано

purity ← →

чистота

Лилии по отношению к девушке, это то же, что и девушка по отношению к фортепиано. Чистота для детства (и особенно женского детства), как детство для музыки. Текст (C) по отношению к изображению (девушка), как изображение по отношению к музыке (фортепиано); текст (чистота) — это образ (детство), как образ — это музыка (сама музыкальная композиция).

лилии	девушка	девушка	фортепиано
чистота	детство	детство	музыка
текст	образ (детство)	образ (детство)	музыкальное произведение

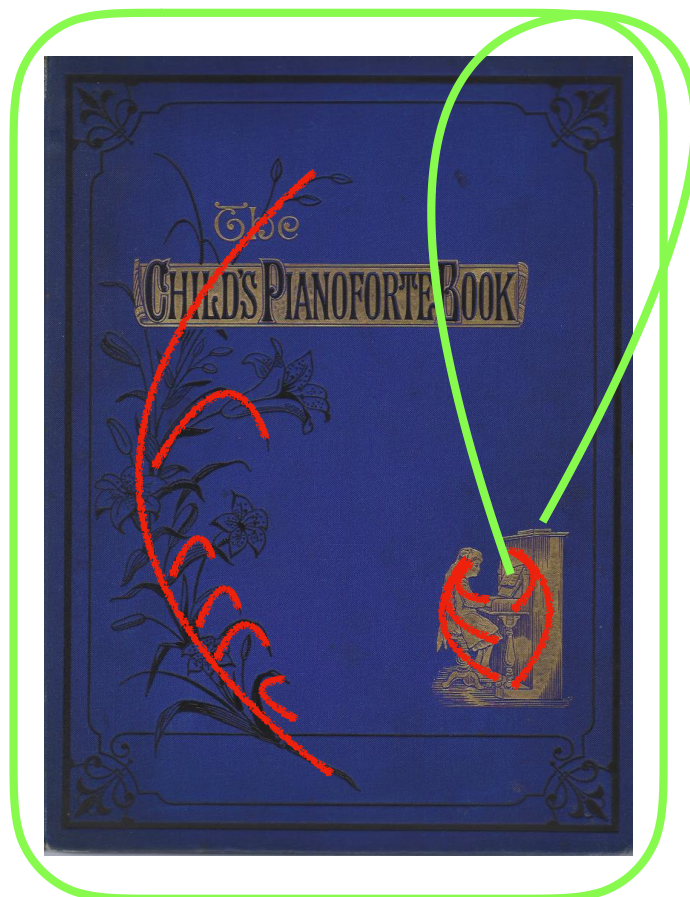
Дальше все становится сложнее. *Детская фортепианная книга* также косвенно ссылается на себя, потому что изображение включает в себя две книги, одна из которых используется, а другая нет. Текст (книга) музыкального текста Китли Мура самообъясняется, делая изображение книги объектом своего собственного текстового изображения. Так что в ходе оформления обложки Китли Мур использовал экфстрастическую технику музыкотекста для

(1) использования текста («С») с целью воплощения эстетического присутствия (цветы) и изображения для воплощения образного присутствия (девушка за роялем);

(2) использования реального образа (стебель цветка), чтобы воплотить концептуальный образ (детство и, следовательно, развитие человека); и

(3) использования концептуального образа для воплощения искусства — и не просто искусства, а музыки, состояния, к которому стремится все искусство.

Рис. 2с. Генри Китли Мур, *Детская фортепианная книга* (1882)



Этот вид музыкотекста довольно визуален. Вы можете считать, что я тут преувеличиваю, и это всего лишь изображение, маскирующееся под музыкальный текст. Но это не преувеличение. Внутри книга, словно лилии, расцветает в брызгах музыки и музыкальных образов, почти каждое изображение связано с музыкой и педагогической концепцией, которую она стремится преподать. Вот якобы простой пример под названием «Скакалка» и соответствующая ему музыка. Музыкотекст кажется очевидным (Рис. 3а).

Рис. 3а. Песня «Скакалка», Генри Китли Мур, «Детская фортепианная книга» (1882)



Мелодия правой руки пропускает интервалы подъема и спада, когда появляется слово «подпрыгнуть», а левая рука прыгает вниз от такта к такту. Размер 3/4, что обеспечивает более естественное ощущение округления, чем острое движение вверх / вниз на 2/4 или 4/4. Но в этом примере есть нечто большее, чем кажется на первый взгляд: мелодия для правой руки поднимается в одном такте, когда аккомпанемент левой руки падает на два. Другими словами, левая рука и правая рука эффективно отражают мелодические изображения, но ритмично они действуют в разных таймфреймах. Аккомпанемент левой руки «подпрыгивает» в другом ритме, по одному скачку в начале каждого такта, поэтому он повторяет или воплощает в двух тактах то, что выражает мелодия в одном такте (Рис. 3б).

Рис. 3б. Песня «Скакалка», Генри Китли Мур, «Детская фортепианная книга» (1882)



По сути, левый аккомпанемент — это «текст» изображения «правой» мелодии. Это буква «С» обложки книги с изображением девочки, играющей на пианино (Рис. 3с).

Рис. 3с. Песня «Скакалка», Генри Китли Мур, «Детская фортепианная книга» (1882)

Image

THE SKIPPING-ROPE.

[Accompaniment for Teacher only.]

Right Hand ×
Left Hand 4

Up we skip, Down we skip.

Text

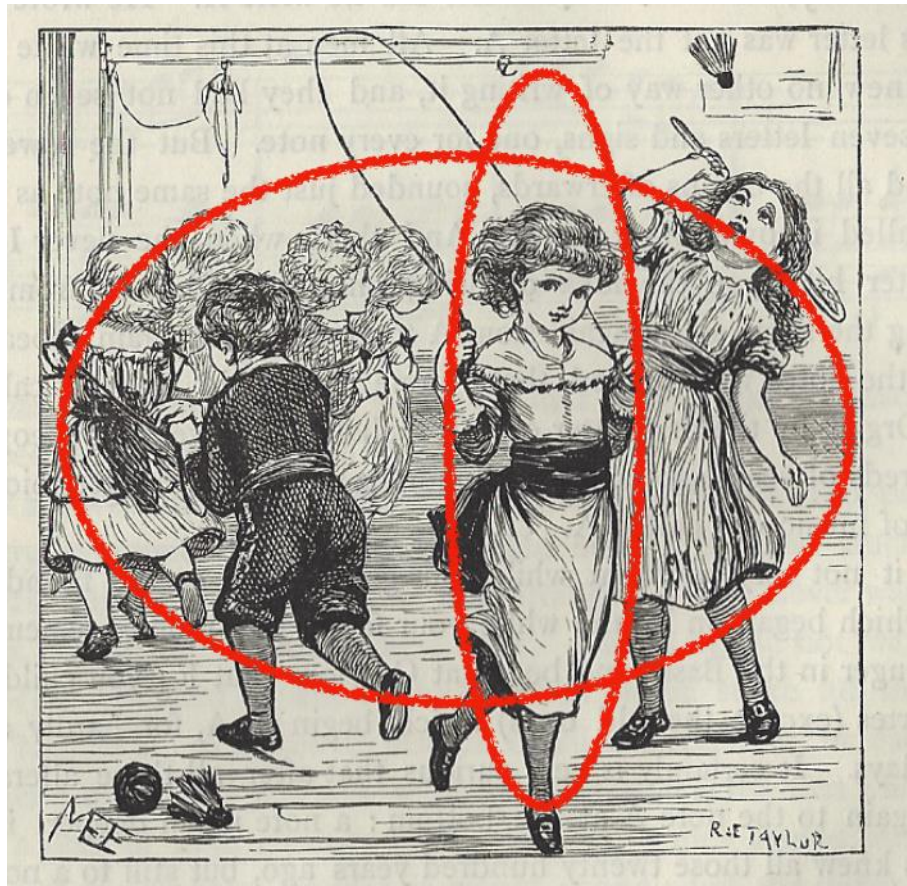
Но это еще не все, потому что текст соотносится с музыкой, но музыка соотносится с образом. Здесь снова текстообраз кажется очевидным. Девушка прыгает через скакалку, а другая играет в бадминтон, и дети бегут (Рис. 4а).

Рис. 4а. Иллюстрация «Скакалка», Генри Китли Мур, «Детская фортепианная книга» (1882)



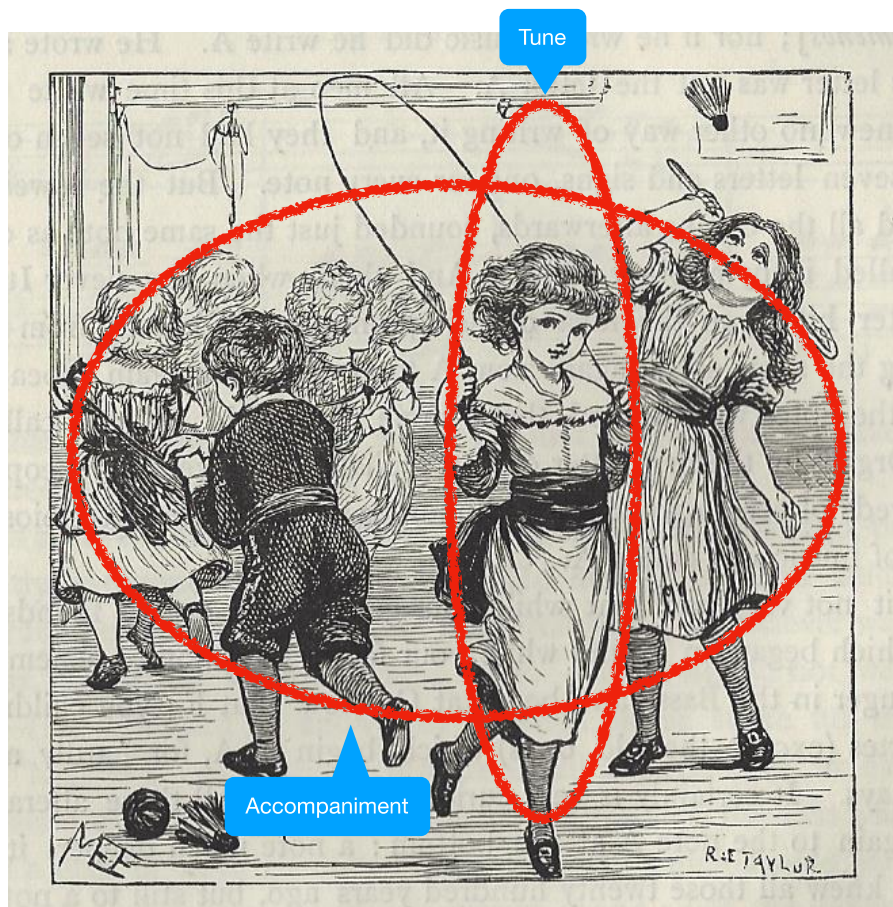
Но это еще не все — и данное обстоятельство напрямую связано с музыкой. Да, на «Скакалке» изображена девочка, прыгающая через скакалку, но она изображена на фоне бегущих детей на заднем плане и девочки, играющей в бадминтон на среднем плане. Скакалка у девочки вертикальная, но композиция фона, среднего и переднего плана создает сильный горизонтальный ритм (Рис. 4б).

Рис. 4б. *Вертикальные и горизонтальные оси, иллюстрация «Скакалка», Генри Китли Мур, Книга Детского фортепиано (1882)*



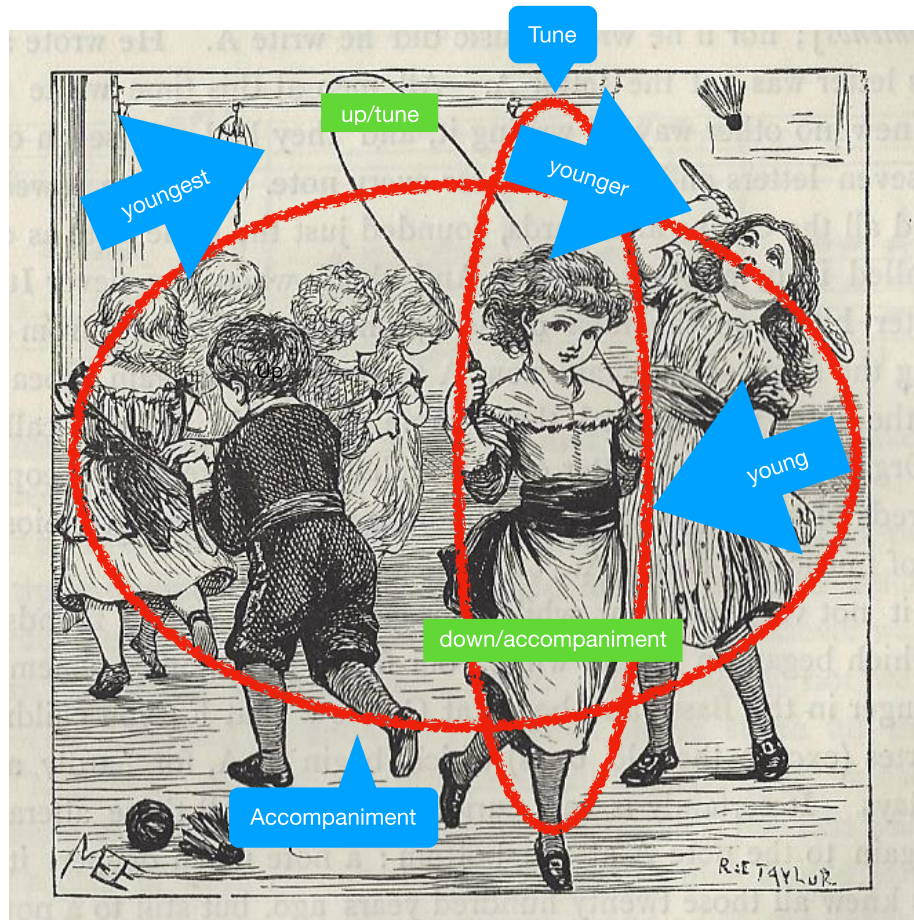
Дети, бегущие на заднем плане, не смотрят на нас; девочка с ракеткой смотрит вверх, но девочка на переднем плане смотрит прямо на нас, когда она скачет. Эта девочка — мелодия; дети и девочка с ракеткой — аккомпанемент (рис. 4с).

Рис. 4с. Вертикальная (мелодия) и горизонтальная (аккомпанемент) оси, иллюстрация «Скакалка», Генри Китли Мур, Книга Детского фортепиано (1882)



Дети бегут в другом ритме — для бега по кругу требуется больше времени, чем для индивидуального подскока через скакалку. Здесь есть еще один фактор — развитие, которое включает измерения времени, более широко понимаемые. Дети на заднем плане выглядят младше — труднее определить возраст девочки, играющей в бадминтон, — но девочка со скакалкой определенно старше, и поэтому создается впечатление, что возраст увеличивается по мере продвижения фигур от фона к среднему и переднему плану. В то же время игровые жесты становятся все более утонченными и технически сложными: бегают маленькие дети; девочка постарше бьет по волану, самая старшая — скачет через скакалку. Изображение «прыгает» через возрастные характеристики, когда девочка прыгает через веревку. Кроме того, скакалка отзеркаливает образ девочки так же, как и мелодия правой руки отражает образ прыжка. Веревка поднимается, когда девочка опускается (как мелодия и аккомпанемент), а когда девочка, образуя вертикаль, перепрыгивает через веревку, дети и девочка с ракеткой, образующие горизонталь, кружатся вокруг вертикали в течение короткого, но пропорционально более длительного времени (рис. 4д).

Рис. 4д. Вертикальная (мелодия) и горизонтальная (сопровождение) оси, Иллюстрация «Скакалка», Генри Китли Мур, «Детская фортепианная книга» (1882)



Лондонский зоопарк

Междисциплинарный пример «Скакалки» учит нас тому, что экфрасис ограничивается не чисто визуальными образами, а образами в самом широком концептуальном смысле — «формами теоретизирования», если использовать терминологию Митчелла. Используя экфрасис, Китли Мур создает иллюзию пространства в визуальных образах и иллюзию пространственных образов в музыке. Но экфрасис может относиться не только к визуальным — или даже широко концептуальным — образам. Рут Уэбб предполагает (Webb, 2009, p. 85), что «у экфрасиса не только есть объекты, существующие в пространстве в качестве своего референта, но и имеется временное измерение». Исходя из анализа книги «Детская фортепианная книга», я хотел бы предположить, что экфрасис может сделать больше, чем просто вызвать реальное время и концептуализированное пространство в музыкальных и визуальных образах, он может использовать эволюционизм для воплощения концептуализированного времени и реального пространства живого музыкального опыта. Давайте возьмем в качестве примера лондонский зоопарк. Сначала немного справочной информации.

Лондонский зоопарк был основан в 1826 году в то время, когда общественные выставочные пространства все более и более «дисциплинировались» современными научными идеями: выставки «представляли взгляд ученого на структуру природы (...). Ожидалось, что

посетитель усвоит те уроки, которые были предложены (...). Маршрут через сам музей становится педагогическим; порядки, классы и семейства природы, по-видимому, самопроизвольно проявляют себя прилежным любителем музеев» (Poliquin, 2012, pp. 125–127). Сам по себе это экфрастический момент в построении пространственной географии, когда, по крайней мере, теоретически, эволюционные теории взяли на себя роль «текстов», а выставки — «изображений». Основанный в 1826 году, лондонский зоопарк стал ярким примером этого, а к 1855 году его пространственный текст был полностью сформирован. Отражая современные научные тенденции, его Совет утверждал, что «основной целью зоопарка будет представление как можно большего количества типов форм с целью иллюстрации общих вариаций Царства животных» (Reports of the council and auditors of the Zoological Society of London, 1855, p. 14); для этого в зоопарке были опубликованы путеводители, с целью «предоставить все возможные звенья в великой процессии организованной жизни» (Review of Joseph Wolf (...), 1856, Mitchell, 1852, Gosse, 1854, Quarterly Review, 1855, p. 220). Великая процессия зоопарка была не чем иным, как Великой Цепью Бытия, масштабом природы, градуирующим самые низкие простейшие к беспозвоночным и от беспозвоночных до млекопитающих.

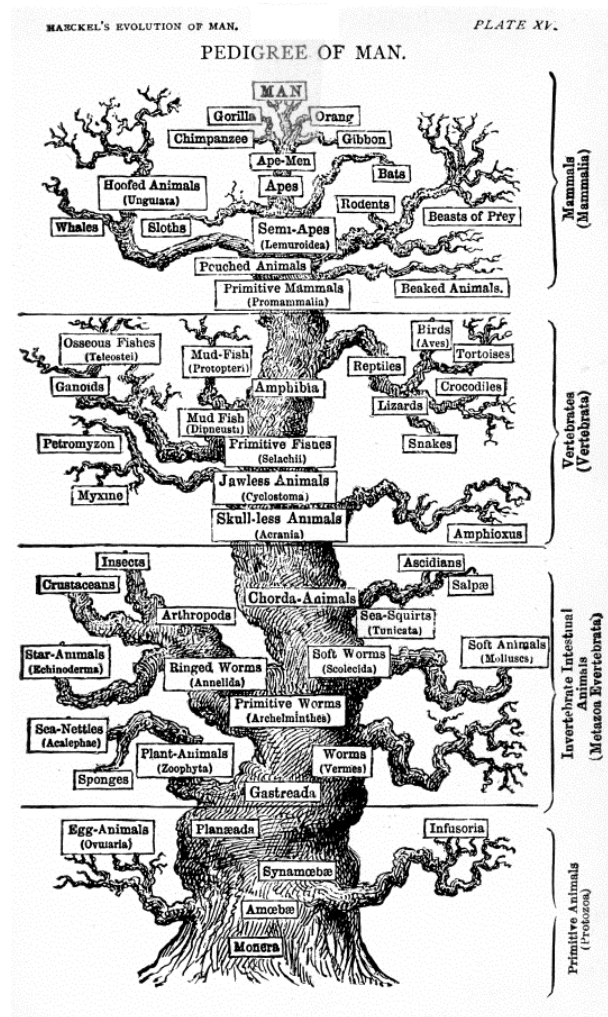
Лондонский зоопарк старательно пытался поддерживать этот порядок, несмотря на то, что ему приходилось сталкиваться с некоторыми особенно сложными географическими проблемами, такими как участок, разделенный на две части неподвижной дорогой. Тем не менее пространственная география зоопарка ясна из изображения в том путеводителе: войдите в вольеры и следуйте по тропинке вокруг южной половины зоопарка.

Затем ваш путь пройдет от вольеров с птицами к хищникам (львы, тигры и т. п.) к медвежьему загону и пруду, водоплавающим птицам, морским птицам, восточному вольеру (экзотические птицы), вольеру соколов, хижине бизона, тюленьему пруду, большому количеству птиц (орлы и попугаи), мелким хищникам, выдрам, броненосцам и черепахам, вомбатам, вольеру для голубей и птичнику (орлы и совы). Маршрут по Северному участку пролегал вокруг Дома рептилий, крупного рогатого скота, колибри, слонов, зебр, носорогов, тапиров и диких свиней, маленьких четвероногих, бегемотов, жирафов, страусов, кенгуру и антилоп. По общему мнению, посетители южной половины переходят от птиц (низших форм) к низшим и высшим млекопитающим, а на северной половине — от рептилий до низших и высших млекопитающих, кульминацией которых являются слоны.

Центральное место в построении лондонским зоопарком пространственно-текстового дисциплинарного посредника, в котором географическое пространство стремится к состоянию эволюционного времени, занимает важная музыкальная характеристика: поскольку выход на северный участок обращен к южному входу, весь опыт знакомства с великой зоологической процессией начинается и заканчивается птичьими вольерами, другими словами, пением птиц. Расположение вольеров делает пение птиц структурно ключевым для воплощенного опыта посетителя зоопарка — но почему? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны задать другой: как викторианцы интерпретировали птиц в ранний период лондонского зоопарка? Давайте посмотрим сначала на современную науку, а затем на религию. В современной научной мысли птицы составляют часть Великой Цепи Бытия — ту же Великую Цепь, которую Фребель и Китли Мур использовали для описания эволюции человека. Вот несколько хорошо известных примеров: во-первых, «Трактат о насекомых» Шарля Бонне (1745) и его же «Созерцание природы» (1764); затем *Tabula Transituum animalium* из

книги Кэрола Эдварда фон Эйхвальда «De Regni Animalis Limitibus atque Evolutionis Gradibus» («Эволюция царства животных», 1821) и более поздней древовидной версией Великой цепи Эрнста Геккеля из «Эволюции человека» (1879), перевода его более ранней книги «Антропогенез» (1874) и кульминация предыдущих исследований 1860-х годов. Каждый из них показывает, что до, во время и после викторианского периода птицы постоянно занимают переходное положение под этим верхним квартилем млекопитающих (Рис. 5).

Рис. 5. Эрнст Геккель из книги «Эволюция человека», перевод более ранней книги «Антропогенез» (1874)



И птицы не только занимают это пороговое положение; в Великих Цепях Птичьего Существа певчие птицы прямо на вершине. Хороший пример есть также в работе «Untersuchungen zur Morphologie und Systematik der Vögel» (1888) Максимилиана Фюрбрингера.

Если в научной мысли певчие птицы являются высшим отрядом птиц, и в то же время они занимают переходную позицию непосредственно под эволюционно ценным положением млекопитающих, в религиозной мысли их положение имеет значение для песен, которые они поют. К викторианскому периоду пение птиц имело долгую богословскую родословную. По словам Елизаветы Евы Лич (Leach, 2007, p. 53) в средние века, «пение птиц

может символизировать пение, близкое к факту Божьего творения, это естественно». К девятнадцатому веку это описание очень мало изменилось, как свидетельствуют высказывания преподобного В.Е. Эванса (Evans, 1845, pp. 34–37): «Весна, Осень, Зима — все то же самое для него [жаворонка]; он счастлив и поет всегда. Каждый день он льет свою сладкую песню в наши уши; и если мы сделаем эти объекты природы эмблемой нашей духовной жизни, он станет прообразом того сладкого голоса утешения, который звучит в ушах истинного христианина как летом, так и зимой, в солнечные дни мирского счастья и наслаждения и в темноте страданий — не радостное и, тем не менее, не тоскливое, дыхание покоя и надежды, такое, какое никогда не могут дать громкие звуки мирской радости (...). Тип христианина с его чистым и святым домом (...). Тип Духа, чей дом с Богом и который [...] когда-либо летит обратно в свое верное место отдыха, где сосредоточены все его надежды и вся его любовь». Описание Эванса прекрасно инкапсулирует представление богословского образа — теотекста, если можно так выразиться, — в котором певчая птица принадлежит как земным, так и небесным домам. Для Эванса лесной жаворонок и все певчие птицы являются лиминальными — символом ключевого положения, которое человек сам занимает в мире, созданном Богом, но занятым человеком — мире трансцендентном и имманентном, духовном и материальном. Пение птиц — это духовное напоминание, напоминание о нашей временности, нашей смертности и непредвиденной природе человеческого состояния.

Общим для науки и религии в этих условиях является переходное положение птиц — поскольку наука «подсознательно» расположена между позвоночными и млекопитающими; для религии, между землей и небом. Теперь вернемся в лондонский зоопарк. Как и все публичные выставочные пространства того времени, лондонский зоопарк был спроектирован (в меру своих возможностей, учитывая географические ограничения), чтобы воплотить эволюционные принципы, заложенные в Великой Цепи Бытия, — стать своего рода пространственным текстом, в котором «текст» — это современная эволюционная наука. Все же территория зоопарка начинается и заканчивается птичьими вольерами. Почему? Я хотел бы предположить, что положение вольеров было не произвольным, а преднамеренным, и что точное их расположение представляет собой собственный пространственный текст — и не просто пространственный текст, а пространственный текст, в котором «текст» одновременно является и научным, и религиозным; кроме того, текст, чей объект (вольеры) — это музыкальный текст, в котором «текст» — это вольеры, а пение птиц — музыкальный образ.

пространственный текст

наука и религия (текст)

вольеры (образ)

музыкальный текст

вольеры (текст) | пение птиц (образ)

И поэтому, если, как говорит Уолтер Патерс, все искусство стремится к состоянию музыки, то пространственная география Лондонского зоопарка доказывает это, потому что пение птиц находится в самом сердце и душе его физического и духовного ландшафта. Это также говорит о том, что, хотя все искусство может стремиться к состоянию музыки, по своей природе музыка также стремится к этому и что экфрасическая тенденция сообщать свой

андерстребен сама по себе является формой собственной лиминальности. Вот почему Саймон Голдхилл спрашивает не о том, что такое экфрасис, а о том, *для чего* он нужен, потому что экфрасис — это его собственный текстовый образ, зафиксированный между тем, *чем* он является (как текст), и тем, *для чего* он предназначен (как изображение).

Викторианский экфрасис в музыковедении сегодня

Из-за своей архимеждисциплинарной природы — конечно, все дисциплины стремятся к состоянию музыкологии, перефразируя Патера, — викторианское музыкознание было в центре выявления конструктивных ограничений экфрасиса. Но современное музыковедение положительно восприняло живое противоречие, которое представляет собой викторианский экфрасис. Сегодня музыковедение, как я полагаю, является дисциплиной, которая обязана своим существованием экфрастическому воображаемому. Послевоенное музыковедение описывалось в 1955 году как область знаний, целью которой было исследование музыкального искусства как физического, психологического, эстетического и культурного феномена. Музыковед — ученый-исследователь, и он стремится к знаниям о музыке. «Теперь это уже клише — использовать текст музыкознания для выражения образа внемузыкальных дисциплин посредством концепций непредвиденных обстоятельств, множественности, локальности, различий, разнородности, распространения, итеративности и семиозиса» (Hooper, 2006, p. 5). В 1991 году Джозеф Керман, отец так называемой «Новой музыкологии», назвал этот тип поведения «подсадкой» (Kerman, 1991, p. 132), и мне интересно, является ли «подсадка» еще одним термином для экфрасиса. Это звучит немного смехотворно, но, возможно, экфрасис именно это и есть — просто форма интеллектуальной подсадки. Возможно, это впечатление, которое мы получаем от работы У.Дж.Т. Митчелла (Mitchell, 2005a, p. 152), который описывает мотивацию к экфрасису как «экфрастическую надежду», «фазу, когда невозможность экфрасиса преодолевается в воображении или метафоре, когда мы обнаруживаем “смысл”, в котором язык может делать то, чего хотели многие писатели: заставить нас видеть». Но Митчелл забывает здесь кое-что очень важное, что ни Фребель, ни Китли Мур, ни создатели лондонского зоопарка не принимали во внимание, потому что экфрасис — это не просто зрение, это также слух и другие сенсорные способности — это «ощущать, делать и думать». Музыковедение — это все о восприятии, действии и мышлении, отчасти из-за его перформативного измерения — то, что Крис Смолл (Small, 1998, *passim*) описывает как «музикинг», — но также потому, что как междисциплина, оно также постоянно стремится к состоянию музыки. Где, в таком случае, место музыковедения в Великой Цепи Академического Бытия, можно только догадываться — может быть, все дисциплины *действительно* стремятся к состоянию музыковедения — но если это так, то это было бы потому, что, по мнению Патера, музыка — это наиболее экфрастическое из всех искусств. А если это так, то современное музыковедческое ее происхождение лежит в мире викторианского воображаемого и в его бесконечном стремлении наносить на карту и поддерживать территории современного знания.

References

- Bonds, M.E. (2014). *Absolute music: The history of an idea*. Oxford University Press.
- Bruhn, S. (2000). *Musical ekphrasis: Composers responding to poetry and painting*. Pendragon Press.

- Bruhn, S. (2008). *Sonic transformations of literary texts: From programme music to musical ekphrasis*. Pendragon Press.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (Eds.), *Interart poetics: Essays on the interrelations of the arts and media* (pp. 19–34). Rodopi.
- Elkins, J., Naef, M. (Eds.). (2011). *What is an Image?* Pennsylvania State University Press.
- Evans, the Rev. W.E. (1845). *The songs of the birds; or, Analogies of animal and spiritual life*. Francis & John Rivington.
- Frickel, S. (2004). Building an interdiscipline: Collective action framing and the rise of genetic toxicology. *Social Problems*, 51 (2), 269–287.
- Froebel, F. (1912). *Froebel's Chief Writings on Education*. Edward Arnold.
- Goehr, L. (2010). How to do more with words: Two views of (musical) ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*, 50 (4), 389–410.
- Goldhill, S. (2007). What is ekphrasis for? *Classical Philology*, 102 (1), 1–19.
- Gosse, Ph.H. (1854). *The aquarium: an unveiling of the wonders of the deep sea*. J. Van Voorst.
- Hefferman, J.A.W. (1993). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Herzog, P. (1996). The condition to which all art aspires: Reflections on pater on music. *British Journal of Aesthetics*, 36 (2), 122–134.
- Hooper, G. (2006). *The discourse of musicology*. Ashgate.
- Hunter-Crawley, H., O'Brien, E. (Eds.). (2019). *The multi-sensory image from Antiquity to the Renaissance*. Routledge.
- Jacobs, J.A. (2013). *In defense of disciplines: Interdisciplinarity and specialization in the research university*. Chicago University Press.
- Kerman, J. (1991). American musicology in the 1990s. *The Journal of Musicology*, 9 (2), 131–144.
- Klein, J.Th. (1996). *Crossing boundaries: Knowledge, disciplinarity, and interdisciplinarity*. University Press of Virginia.
- Leach, E.E. (2007). *Sung birds: Music, nature, and poetry in the later Middle Ages*. Cornell University Press.
- Lennon, K. (2015). *Imagination and the imaginary*. Routledge.
- Levine, G. (Ed.). (1991). *One culture: Essays in science and literature*. University of Wisconsin Press.
- McCarty, W. (1999, October 13, 14, 15, 22). *Humanities computing as interdiscipline* [Paper presentation]. An interdisciplinary seminar: “Is humanities computing an academic discipline?”. The Institute for Advanced Technology in the Humanities (IATH) at the University of Virginia. Retrieved March 28, 2019, from <http://www.iath.virginia.edu/hcs/mccarty.html>
- McCarty, W. (2001). Looking through an unknown, remembered gate: millennial speculations on humanities computing. *Interdisciplinary Science Reviews*, 26 (3), 173–182. Retrieved April 1, 2019, from <http://www.mccarty.org.uk/essays/McCarty,%20Through%20an%20unknown%20remembered%20gate.pdf>
- Michaelis, E., Moore, H.K. (Eds.). (1891). *Froebel's letters on the Kindergarten*. W. Swan Sonnenschein & Co.
- Mitchell, D.W. (1852). *A popular guide to the Gardens of the Zoological Society of London*. Printed by R.S. Francis Catherine Street Strand.

- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005a). *Picture theory*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005b). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. Chicago University Press.
- Moore, H.K. (1882). *The child's pianoforte book: Being a first year's course at the pianoforte for the home, the kindergarten, and the school: With upwards of fifty original tunes and songs*. W. Swan Sonnenschein & Co.
- Moran, J. (2010). *Interdisciplinarity*. Routledge.
- Nettl, B. (1999/2010). The institutionalization of American musicology: Perspectives of a North American ethnomusicologist. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music*. Oxford University Press (pp. 287–310).
- Pater, W. (1986). The School of Giorgione. In A. Phillips (Ed.), *The Renaissance: studies in art and poetry*. Oxford University Press.
- Poliquin, R. (2012). *The breathless zoo: taxidermy and the cultures of longing*. Pennsylvania State University Press.
- Quarterly Review*, 98 (1855), 220.
- Reports of the council and auditors of the Zoological Society of London* [1855, April 30]. (1855). Taylor & Francis.
- Review of Joseph Wolf. Zoological sketches, made for the Zoological Society of London, from animals in the vivarium in the Regent's Park*. (1856). Edited, with notes, by D. W. Mitchell B.A., F.L.S., Secretary to the Society.
- Scruton, R. (2001). *Programme music*. Oxford Music Online.
- Shepherd, T., Leonard, A. (Eds.). (2014). *The Routledge companion to music and visual culture*. Routledge.
- Small, Ch. (1998). Musicking: The meanings of performing and listening*. University Press of New England.
- Spottiswoode, W. Letter, addressed by William Spottiswoode, Esq., M.A., F.R.S., to some leading members of the Musical and Scientific World, originated this association [8 April 1874]. (1874–1875). *Proceedings of the Musical Association* 1 (p. iii).
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Ashgate.
- Zon, B. *Recapitulation and the musical education of Victorian children: The child's pianoforte book (1882) by H. Keatley Moore*. (2012). In B. Zon (Ed.), *Music and performance culture in nineteenth-century Britain: Essays in honour of Nicholas Temperley* (pp. 310–318). Ashgate.

Bennett M. ZON

PhD, Professor, Director of the Centre for Nineteenth-Century, the Durham University, Co-Director, the International Network for Music Theology, General Editor, Nineteenth-Century Music Review (Cambridge University Press), General Editor, Music in Nineteenth-Century Britain (Routledge)

bennett.zon@durham.ac.uk

ЗОН Беннетт М.

PhD, профессор, директор центра по изучению XIX века Даремского университета, со-директор International Network for Music Theology, главный редактор Nineteenth-Century Music Review (Cambridge University Press), главный редактор Music in Nineteenth-Century Britain (Routledge)

Olga V. POPOVA / О.В. Попова

**DEVELOPMENT OF ACADEMIC ACTIVITY IN SOCIAL AND HUMAN SCIENCES IN RUSSIA:
ОЖИДАНИЯ И ЭФФЕКТЫ**

**ПОВЫШЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ В ОБЩЕСТВЕННЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ
НАУКАХ В РОССИИ: ОЖИДАНИЯ И ЭФФЕКТЫ**

Abstract. In the report, the author provides a comprehensive overview of issues related to tasks of increasing scientific activity of Russian scientists. The author offers an analysis of existing approaches to the concept of “academic activity” and various systems of indicators and models for evaluating academic activity of scientists in the humanities and social sciences; shows the characteristics and limitations of the entry of Russian scientists into the international professional scientific community at the current stage; assesses the processes of internationalization of professional activity, including taking into account the peculiarities of communication in the international scientific community. Various strategies to achieve the necessary indicators of “effective contracts” have been analyzed. Comparative analysis of the situation with “effective contracts” and incentive systems for academic activities of academic and university scientists is carried out; institutional and personal cases are examined. The possible and practical systems of rating of researchers in the fields of humanitarian knowledge and social sciences are described. An assessment is made of the actual and symbolic “cost” of the units of scientific production. The question of intellectual property rights of a scientific product created by social scientists and humanities scholars in the framework of an “effective contract” is raised; the position on this issue of various employer organizations in which these scientists work is analyzed. The interrelation of the parameters of “effective contracts” of workers with selected universities and scientific organizations and strategies to achieve higher positions in international rankings is traced. The most common incentives and barriers to academic activity are described. The interrelation of academic activity, scientific productivity, academic competence, academic mobility, publication strategies, models of participation in competitions for obtaining various types of grants, phenomena of academic reputation, academic rent, academic entrepreneurship are investigated. The phenomena of “pre-defense” and “post-defense” activity of scientists, as well as collective authorship of small-scale scientific works are investigated. A separate section of the presentation deals with the systems of expertise of scientific activity used in modern Russia, and the problems of legislative regulation of academic activity of scientists. The complex of solving the indicated problems by representatives of social science and humanities is evaluated from the point of the effectiveness of activities and norms of scientific ethics (academic honesty, objectivity, presumption of decency, etc.). The question of the risks of forming a market of imitation of scientific activity and ways to address this issue is raised.

Keywords: social sciences, humanities sciences, state policy in the scientific sphere, academic activity, evaluation systems of scientific activity, effectiveness of scientific activity

Аннотация. В статье автор дает комплексный обзор вопросов, связанных с задачами повышения научной активности российских ученых. Автор предлагает анализ существующих подходов к понятию «академическая активность» и различных систем индикаторов и моделей оценки академической активности ученых в гуманитарных и общественных

науках, показывает особенности и ограничения вхождения российских ученых в профессиональное международное научное сообщество на современном этапе, дает оценку процессам интернационализации профессиональной деятельности, в том числе с учетом особенностей коммуникации в международном научном сообществе. Анализируются различные стратегии достижения необходимых показателей «эффективных контрактов». Проводится сравнительный анализ ситуации с «эффективными контрактами» и системами стимулирования научной деятельности академических и университетских ученых; рассматриваются институциональные (МГУ, СПбГУ, НИУ ВШЭ, КФУ, отдельные структуры РАН и т.д.) и персональные кейсы. Описываются возможные и применяемые на практике системы рейтингования исследователей в областях гуманитарного знания и общественных наук. Дается оценка фактической и символической «стоимости» единиц создаваемой научной продукции в указанных сферах. Ставится вопрос о правах на интеллектуальную собственность созданного в рамках «эффективного контракта» обществоведами и гуманитариями научного продукта; анализируется позиция по этому вопросу различных организаций-работодателей, в которых трудятся эти ученые. Прослеживается взаимосвязь параметров «эффективных контрактов» работников с выбранными университетами и научными организациями стратегиями достижения более высоких позиций в международных рейтингах. Описываются наиболее распространенные стимулы и барьеры академической активности. Исследуется взаимосвязь академической активности, научной продуктивности, академической компетентности, академической мобильности, публикационных стратегий, моделей участия в конкурсах на получение различного вида грантов, феноменов академической репутации, академической ренты, академического предпринимательства. Исследуются феномены «предзащитной» и «постзащитной» активности ученых, а также коллективного авторства небольших по объему научных работ. В статье описаны применяемые в современной России системы экспертизы научной деятельности, акцентированы проблемы законодательного регулирования академической активности ученых. Комплекс решения обозначенных проблем представителями обществоведческих и гуманитарных наук оценивается с позиции результативности деятельности и норм научной этики (академическая честность, объективность, презумпция порядочности и т.д.). Ставится вопрос о рисках формирования рынка имитации научной активности и способах решения этого вопроса.

Ключевые слова: общественные и гуманитарные науки, государственная политика в сфере науки, академическая активность, системы оценки научной деятельности, эффективность научной деятельности

Академическая активность

Тема академической активности университетских преподавателей становится все более актуальной (Abramo, D'Angelo, Solazzi, 2011, pp. 629–643). Академическая активность традиционно определяется как *показатель интенсивности «производства научного, исследовательского и/или педагогического продукта»* (Нестеров, 2014, с. 10). Уровень научно-исследовательской активности преподавателей вуза рассматривается как показатель инновационного развития вуза (Макарченко, Бичурина, 2016, с. 434–438).

Исследователи все чаще говорят о том, что в современном обществе в XXI веке денежная академическая рента (ДАР; прирост заработков человека, который он получает благодаря наличию академических знаков отличия — ученой степени, ученого звания, членства в профессиональных и экспертных сообществах и т.п.) и неденежная академическая рента

(НАР; положительный морально-психологический эффект, который человек получает от работы в академической сфере) постепенно исчезают из практики работы в университетах, а на их место приходит *коммерциализация научно-исследовательских разработок (академическое предпринимательство)*.

Научная деятельность университетских преподавателей ныне описывается с помощью категории «академическое предпринимательство»; к этому явлению относят формальную коммерческую деятельность (лицензирование; формирование малого инновационного предприятия (МИП) или spin-off компании, неформальную коммерческую деятельность (коммерческие сделки, защищенные с помощью авторского права или товарного знака; консультирование; проведение контрактных исследований и т. д.) и некоммерческие виды деятельности (неофициальной совет или консультация, публичные лекции, организация выставок, издание книг и т.д.) (Бабак, Хегай, Филаткина, Филаткина, 2016, с. 305–312, Хегай, Бабак, Филаткина, Филаткина, 2017, с. 45–60).

В настоящее время у университетских ученых в России есть *три возможных направления деятельности, «монетизирующих» их академическую активность:*

а) участие в качестве исполнителей победивших в госзакупках проектов организаций, в которых они работают;

б) подача заявок на гранты (в этом направлении возможности обществоведов и гуманитариев достаточно ограничены; помимо РФФИ и РНФ, грантов Президента РФ есть всего лишь несколько фондов, объявляющих конкурсы грантов по этим направлениям);

в) научная деятельность, строго соответствующая пунктам программ финансового стимулирования в своих образовательных учреждениях.

Представления о том, что в университетах «требуется не только публикации, но и внедрение полученного продукта (инноваций)» (Нестеров, 2014, с. 10) в целом вписывается в идею академического предпринимательства и фактически означает, что на профессорско-преподавательский состав возлагается задача не просто продуцирования нового научного знания, но преимущественно (если не только!) инновационного проекта, которое может быть *весьма оперативно воплощено в некоторый коммерчески успешный продукт*. Если подобное в сфере техники и естественных наук вполне ожидаемо, то насколько этот принцип может быть критерием эффективности научной деятельности обществоведов и гуманитариев? На наш взгляд, ответ очевиден — и он отрицательный.

Пока на уровень масштабных проектов, таких, как, например, всемирное исследование «Трансформация академической профессии» (Changing Academic Profession, CAP) и европейское «Академическая профессия в Европе: Реакция на социальные изменения» (Academic Profession in Europe: Responses to Societal Challenges, EUROAC), отечественные исследователи не поднимаются. Спектр публикаций в зарубежных изданиях, посвященных проблемам академической активности, международной исследовательской коллаборации и совместным научным публикациям, достаточно обширен (Cumplings, Finkelstein, 2012, Deville, Wang, Sinatra et al., 2014, Grancay, Vveinhardt, Sumilo, 2017, pp. 1813–1837, Noorden, 2014, pp. 126–129, Rostan, Ceravolo, Metcalfe, 2014, pp. 119–144). В отечественных исследованиях *акцент делается на частных вопросах и исследованиях локального или регионального уровней*. Проводятся эмпирические исследования, касающиеся отдельных аспектов этой темы. Например, анализируется академическая активность университетских преподавателей, в зависимости от их семейного положения и наличия детей. В одном из подобных

докладов утверждается, что «анализ, проведенный по объективным наукометрическим показателям, демонстрирует, что [...] преподаватели, имеющие детей, более результативны, хотя и менее склонны говорить о своей высокой научной активности» (Сурина, Багирова, 2018, с. 310).

Однако акцент на острых вопросах концептуального плана в публикациях об академической активности университетских преподавателей и исследователей все же встречается. Например, предпринимаются попытки поставить вопрос о необходимости *изменения стратегии академической активности в российских университетах* (Yudkevich, 2015, pp. 227–252), разработки специальных показателей для оценки публикационной активности в отдельных областях науки, основанные на расчете комбинированного индекса, учитывающего число публикаций, число цитирований и индекс Хирша; академический успех, по результатам данного исследования, определяется возрастом ученого, его академическим статусом и статусом представляемого им учреждения (Балацкий, Екимова, 2015, с. 102–121). Исследования последних лет показали, что иммобильность (работа в одном университете длительное время без смены места работы) преподавателей в России не оказывает негативного влияния на результаты их профессиональной деятельности (Горелова, 2016, с. 250), хотя общая «тональность» рассуждения на эту тему у исследователей говорит, скорее, о поддержке идеи *постоянной смены места работы в целях получения более значимой и высокооплачиваемой должности в наиболее престижных высших образовательных учреждениях* (Sivak, Yudkevich, 2015, pp. 130–155).

Университетский преподаватель не может работать с *постоянной интенсивностью* всегда. Это касается, например, вопроса публикационной активности университетских преподавателей до и после защиты докторской диссертации (Гуртов, Щеголева, 2015, с. 47–56). При защите в «ваковских» советах требуется публикация не менее 15 статей в периодических научных изданиях, входящих в перечень ВАК. В диссертационных советах, открытых по собственным правилам в ряде университетов, требования иные (достаточно часто они выше установленных ВАК). Если в начале 2000-х годов в большинстве случаев докторские диссертации защищали примерно спустя 10 лет после защиты кандидатской диссертации, то в настоящее время этот срок сжался до 6–7 лет, а в отдельных случаях — до 1–2 лет, что само по себе уже вызывает вопросы с учетом срока формальной подготовки документов к защите (Гуртов, Щеголева, 2015, с. 52). В принципе, можно допустить, что по итогам полностью проведенного исследования университетский преподаватель способен написать и опубликовать за короткий срок необходимое количество публикаций, если он полностью освобожден от преподавательской нагрузки, но это, скорее, исключительные случаи. Анализ показывает, что максимальная публикационная активность приходится на 3 года, предшествующие защите. «51 и 70% “свежеиспеченных” докторов наук из вузов и академических институтов в течение четырех лет после защиты имели более 5 публикаций, — 33 и 24% соответственно проявили пассивную публикационную активность (менее 5 публикаций за этот же период)» (Гуртов, Щеголева, 2015, с. 53). Соответственно, каждый одиннадцатый, получивший докторскую степень преподаватель, после защиты вообще ничего не публикует. Среди претендентов на докторскую степень в области общественных и гуманитарных наук «только 9% вузовских и 31% академических соискателей имели публикации, зарегистрированные в WoS. В среднем это количество равно двум публикациям¹.

¹ Анализ охватывал защиты докторских диссертаций с 2000 по 2013 годы.

После защиты более половины из них не публиковались в журналах, индексируемых в Web of Science» (Гуртов, Щеголева, 2015, с. 53).

Запрос на продвижение университетов в международных рейтингах

Единая система критериев оценки деятельности университетов, а также преподавателей и научных сотрудников необходима для вхождения этих образовательных учреждений в международные рейтинги. Наиболее *привлекательной целью для ведущих российских университетов является повышение позиций в международном рейтинге «Таймс», Шанхайском рейтинге (Академический рейтинг университетов мира) и Webometrics (Международный рейтинг присутствия и активности университетов в глобальной сети Интернет).*

С 2004 года в «The Times Higher Education» публикуются результаты рейтинга «Таймс», фиксирующие 300 лучших университетов мира по таким показателям, как научные исследования, цитируемость, обучение, наличие иностранных студентов и преподавателей, доходы. Лучшими традиционно остаются университеты Великобритании и США, из российских вузов в этот рейтинг во вторую сотню входит МГУ им. М.В. Ломоносова, в третью — Московский университет физики и технологий и Высшая школа экономики, в четвертую — Университет ИТМО, в пятую — МИФИ, в шестую — Новосибирский государственный университет и Санкт-Петербургский политехнический университет им. Петра Великого, в седьмую–восьмую сотни — Казанский федеральный университет, Санкт-Петербургский государственный университет, МИСиС, Томский политехнический университет (The World University Ranking, 2020).

В Шанхайский рейтинг 2018–2019 гг., выбирающий 500 лучших университетов мира из 2000, учитываются такие параметры, как количество публикаций преподавателей и студентов университета и число ссылок на них, количество престижных наград (Нобелевская премия, медаль Филдса и т.д.), МГУ занял 96-е место, СПбГУ вошел в четвертую сотню, Новосибирский национально-исследовательский государственный университет — в пятую сотню (Шанхайский рейтинг вузов, 2018).

Рейтинг Webometrics, представляющий данные по 120000 университетов мира, в 2016-м включал Новосибирский национальный исследовательский государственный университет (609 позиция), Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ» (854 позиция), Московский физико-технический институт (государственный университет) (965 позиция), Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (973 позиция), Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики (996 позиция) (Webometrics, 2019).

Задача интеграции российских университетов в мировое образовательное пространство с целью их трансформации в университеты мирового класса, завоевания более высоких позиций в международных рейтингах университетов заставляет как сами высшие учебные заведения, так и преподавателей этих структур *менять логику и интенсивность различных форм академической активности.*

Повышение статуса и значимости университета в современных условиях *невозможно без гибкой инновационной системы управления образовательными учреждениями, наличия достаточных материальных, организационных, технических и людских ресурсов.* Оно предполагает не только качественное преподавание и одновременно активную научную деятельность преподавателей самого высокого уровня, объединяющую их усилия и возможности студентов, но привлечение зарубежных исследователей в эти проекты, максимально

полное использование их научного и творческого потенциала, создание на основе полученных результатов стартапов и получение реальной прибыли — все это должно реализовываться на фоне сохранения и развития академических свобод.

Постановление Правительства Российской Федерации № 583 от 5 августа 2008 г. и требования Департамента науки, образования и кадровой политики в распределение централизованной части фонда оплаты труда (ФОТ) (Индексы цитирования (...), 2013, с. 5–6), Указ Президента РФ № 599 «О мерах по реализации государственной политики в области образования и науки» от 7 мая 2012 года определяют *уровень цитируемости в имеющихся определенных показателе импакт-фактора изданиях как основной показатель качества и количества труда*. Согласно основной цели амбициозного проекта «Проект 5–100», к 2020 году не менее пяти российских университетов должны войти в первую сотню ведущих высших учебных заведений мира, согласно мировому рейтингу университетов.

Можно сколь угодно долго иронизировать над требованием выполнения конкретных количественных показателей (например, в 2015 году, согласно плану Президента РФ, процент публикаций российских академических и университетских ученых в научных периодических изданиях, индексируемых в базе данных WEB of Science (WoS), должен был вырасти до 2,44%), характеризующих успехи российской науки, но *иных способов оценки эффективности научного труда нынешние «эффективные менеджеры» в системе высшего образования просто не могут предложить*. В ряде российских университетов, заинтересованных в повышении своих рейтинговых позиций, созданы офисы академического письма и службы поддержки публикационной активности, которые позволяют преподавателям получить *навыки написания научных статей на английском языке и обучиться технологии оптимального поиска нужных журналов для публикации*.

Эффективные контракты

Рабочий контракт как набор правил, основанных на определенном механизме принуждения, представляет собой *систему взаимных ожиданий работодателя и работника*. В идеале эффективный контракт предполагает «высокий уровень оплаты труда и соответствующий ему уровень оказания образовательных услуг, обеспечение прямой зависимости заработной платы от качества и результатов работы преподавателей» (Антосик, Шевченко, 2018, с. 250). Стремление работодателя детализированно и максимально полно прописать все обязанности работника, ожидание совпадения целей преподавателя с целями организации, резкое ограничение продолжительности заключаемого контракта (в последнее десятилетие — не редкость заключение договоров прошедших по конкурсу преподавателей всего на один год), постоянно меняющиеся критерии начисления стимулирующих выплат, разрушение системы кафедральной организации и т.д. — все это максимизирует *вероятность роста скрытого недовольства университетских преподавателей существующей управленческой системой в университетах*. В научной литературе можно встретить крайне жесткие оценки результатов практического введения эффективных контрактов, которые рассматриваются как инструмент «для решения краткосрочных проблем вуза, оптимизации его расходов, бюрократического давления на сотрудников и не способствует формированию долгосрочных индивидуализированных отношений вуза и преподавателя» (Антосик, Шевченко, 2018, с. 248).

Согласно «Перечню показателей оценки эффективности деятельности (...)», утвержденному замминистра Министерства образования и науки 9 августа 2012 года, учитывается число публикаций и цитирований в WoS, Scopus и РИНЦ, *на практике требования и система поощрений в конкретных вузах значительно отличаются*. Например, согласно приказу 2015 г. в Новосибирском государственном университете, преподаватели этого вуза могли получить единовременную премию в размере до 40000 рублей за публикацию в журналах, входящих в базу Scopus. В СПбГУ премирование за публикации в ведущих зарубежных периодических научных изданиях проводится в конце года на основании данных, размещенных в системе PURE университета. В НИУ ВШЭ существует свой ранжированный список журналов, который учитывается при премировании сотрудников и прохождении их по конкурсу.

В ведущих российских университетах показатель индекса Хирша по РИНЦ (отечественная система цитирования создана в 2005 г.; информационно-аналитическая система SCIENCE INDEX на платформе РИНЦ создана в 2011 г.) при прохождении по конкурсу учитывается все реже, значимыми считаются публикации в международных базах Scopus и Web of Science (WoS). В ряде вузов (в частности, в СПбГУ) в ближайшее время в качестве критерия эффективности публикационной активности профессорско-преподавательского состава *планируется учет научных статей только в изданиях WoS Core Collection, входящих в 1 или 2 квартили*. И тут возникает вопрос, связанный с реальной возможностью подобных публикаций. Такое решение для представителей общественных и гуманитарных наук может сделать выполнение пресловутых «эффективных контрактов» практически невозможным. В современной повестке оценки академической активности российских университетов все более активно звучит тема отказа учитывать в работе профессорско-преподавательского состава публикации в материалах международных конференций, входящих в Scopus, но при этом не участвующих в расчетах вхождения в тот или иной квартиль. Скандалы 2015–2016 гг. вокруг публикации российских авторов, отправлявших свои статьи в «мусорные» / «хищнические» зарубежные журналы, которые в итоге были исключены из базы Scopus, стали жестким, но хорошим уроком для преподавателей из университетов, включившихся в гонку проекта «Пять – сто». Справедливости ради отметим, что это — проблема не только российских преподавателей (Vershina, Tarasova, Strielkowski, 2017, pp. 127–135).

Представленные в Таблице 1 данные (требования фиксируют показатели за последние 3 года) показывают, что *подача документов на конкурс не является чем-то невыполнимым, проходные барьеры не слишком высоки*. Но при этом нужно понимать, что в самом заключенном контракте показатели могут быть выше.

Таблица 1. Минимальные требования для допуска участия в конкурсе на должность профессорско-преподавательского состава СПбГУ с 01.09.2019 по 30.08.2020 (данные на конец июня 2019 г.)²

должность	Число публикаций в РИНЦ, WoS, Scopus	в WoS, Scopus	На иностранном языке	Гранты
Гуманитарные науки (междисциплинарные исследования)				
Профессор	4	1	2	1
Доцент	3	1	1	1
Старший преподаватель	2			
Ассистент	1			
История				
Профессор	4	2		2
Доцент	3	1		2
Старший преподаватель	3			
Ассистент	2			
СМИ и массовые коммуникации				
Профессор	4		2	2
Доцент	3		1	1
Старший преподаватель	1		1	
Международные отношения				
Профессор	3		1	2
Доцент	2			1
Старший преподаватель	2			1
Политология				
Профессор	5	1		2
Доцент	3			2
Старший преподаватель	2			
Ассистент	1			
Философия				
Профессор	6	2		2
Доцент	4	1		2
Старший преподаватель	4			
Ассистент	2			

² Источник данных см.: (Санкт-Петербургский государственный университет, 2019).

Система рейтингования как вузов, так и заслуг ученых в конкретных отраслях знаний постоянно подвергается критике, но продолжает оставаться предпочитаемым в силу своей доступности инструментом оценки и научной значимости ученых в конкретных отраслях знаний, что достаточно часто используется при прохождении профессорско-преподавательского состава по конкурсу на занимаемые должности в университетах. Например, несколько лет назад в СПбГУ при прохождении кандидата по конкурсу на должность профессора использовали практику сравнения претендента с показателями числа публикаций, количества цитирований и индекса Хирша в системе РИНЦ ученого, занимающего соотную позицию.

Права на интеллектуальную собственность созданного в рамках «эффективного контракта» обществоведами и гуманитариями научного продукта — вопрос достаточно тонкий, позиция по нему различных образовательных организаций–работодателей весьма отличается. Встречаются и такие варианты, что весь научный продукт, созданный преподавателями за время работы в вузе, принадлежит именно организации. Согласно данным исследования Марека Квиека из Польши (Kwiek, 2013), «научная продуктивность ученых в Европе сильно коррелирует с их участием в международном сотрудничестве: средний показатель научной продуктивности европейских исследователей, участвующих в международном сотрудничестве (в нашей терминологии “международников”), всегда оказывается выше, чем средний показатель научной продуктивности тех, кто в нем не участвует (“местных”» (Квиек, 2015, с. 79). Ситуация университетских ученых в области обществоведческих и гуманитарных наук в России иная в том смысле, что *и без участия в международных коллаборациях интенсивность и результативность их работы может быть очень высокой*. Условия научной работы университетских преподавателей связаны с особенностями функционирования конкретного высшего образовательного учреждения и научной отрасли. При этом, конечно, следует учитывать, что «социальные и гуманитарные науки в Европе интернационализированы гораздо слабее, чем естественные» (Квиек, 2015, с. 69).

Некоторые из критериев, используемых М. Квиеком при изучении академической активности университетских преподавателей из европейских стран, например, работа в других странах не менее двух лет после получения степени, опыт преподавания за границей, преподавание или проведение исследований только на английском языке или получение внешнего финансирования на исследования от международных организаций (с учетом некоторых особенностей современного российского законодательства представителям общественных и гуманитарных наук это может создать определенные проблемы) (Квиек, 2015, с. 65), точно не подходят для российского кейса, однако большинство предлагаемых им параметров при определенной модификации целесообразно взять на вооружение в ведущих российских университетах. Так, при оценке преподавания, на наш взгляд, наряду с отечественными, целесообразно учитывать использование материалов зарубежных исследований и подходов в своих учебных курсах (с трудом можно представить преподавателя из ведущих российских университетов, который использовал бы только учебник по своему курсу), преподавание отдельных курсов на английском языке, наличие среди магистров или аспирантов иностранцев (без разделения стран их происхождения на ближнее и дальнее зарубежье). При оценке активности в научной области целесообразно особо учитывать исследования, связанные с исследованиями международного масштаба, и сотрудничество с зарубежными коллегами при реализации научных проектов. *Целесообразно* при оценке «количества и качества» работы отечественных университетских преподавателей разделять на *зарубежные публикации, публикации на иностранном языке и публикации в соавторстве*

с зарубежными коллегами, поскольку они предполагают различающиеся объем работы и стратегии подготовки текста.

Научные публикации

Какая бы из организационных стратегий модернизации университета (реновация, объединение) не была выбрана для решения этих задач, достаточно острым остается вопрос о качестве профессорско-преподавательского состава (Панькова, 2015, с. 9). Наиболее очевидным решением, которое лежит в основании эффективных контрактов преподавателей многих российских вузов, является *особое внимание к академической активности сотрудников университетов (публикационная активность, участие в международных конференциях, подача заявок на гранты и т.д.)*. Однако такие ясные и простые решения содержат в себе *риски* падения качества преподавания, ориентацию исключительно на проекты с коротким сроком реализации и «быстрыми» результатами, что снижает шансы на реализацию инновационных долгосрочных исследований. Еще один «узкий момент» связан с «универсальным эквивалентом» интеллектуальных и творческих затрат ученых.

В определенной степени университеты оказываются «заложниками» многочисленных, подчас весьма малосодержательных и низкорезультативных споров по поводу использования различных систем библиометрической оценки научных исследований и результативности работы ученых. Не в последнюю очередь это является следствием использования «менеджерского» подхода в организации системы образования в современном мире и оценки эффективности работы ученых, основанной на подсчете числа публикаций, ссылок, высчитывания индексов цитирования и построения на основе этих данных рейтингов как отдельных исследователей, так и структурных единиц институтов и университетов в целом. В результате «утвердилось ложное и опасное представление о тождестве между библиометрией и оценением» (Женгра, 2018, с. 7), библиометрией и наукометрией; сами понятия «наукометрия» и «библиометрия» были введены в научный оборот соответственно В.В. Налимовым и А. Причардом еще в 1969 г.; второе понятие определялось как составная часть первого. «Индекс научного цитирования» (CSI) изначально рассматривался не как средство оценивания исследовательской работы ученых, а как *инструмент, позволяющий исследователям установить круг авторов и работ по определенной теме*.

«Монетизация» результата усилий университетских преподавателей по выполнению «эффективных контрактов» является справедливым способом компенсации, однако риски кризиса научного мышления вследствие неоправданно высокой интенсификации мыслительной деятельности это не снимает. Безусловно, необходимо *параллельное стимулирование академической активности материальными и моральными средствами* (только позитивными, без использования политики «кнута и пряника»), привлечение профессорско-преподавательского состава к разработке критериев оценивания результатов труда. В СПбГУ подобные практики существуют. При изменении системы материального стимулирования (а такое происходит примерно каждые три года) достаточно остро стоит вопрос относительно качества создаваемого научного продукта о *реальных возможностях представителей различных отраслей науки публиковать результаты своих исследований в зарубежных журналах*. Например, достаточно успешными являются усилия археологов опубликовать свои статьи в высокорейтинговых зарубежных изданиях, но шансы историков, занимающихся проблемами современной России, уже резко падают, если они не продуцируют точку

зрения, в которой заинтересована редколлегия конкретного научного издания. Возможности российских политологов еще более ограничены, если темой их статей является нечто, связанное с оценкой состояния политических институтов, режимов или межгосударственных отношений, идеологии и т.д. Это иллюзия, что рецензенты и члены редколлегии журналов отказываются от собственных политических представлений, когда идет оценка статей, написанных на острые политические темы. Правило, согласно которому научные журналы могут публиковать статьи, позиция авторов которых значительно расходится с мнением редакции журнала, в отношении зарубежных периодических изданий работает крайне плохо. Необходимо осознавать, что «за рубежом существует жесткая конкуренция за право публикации в научных журналах и достаточно высокий экономический барьер, препятствующий выходу на публикационное поле» (Нестеров, 2014, с. 11).

Продвижение на «рынок» высокорейтинговых научных изданий университетских журналов — это только на первый взгляд возможный оптимальный выход. В Таблице 2 представлены данные середины 2019 года о количестве входящих в ведущие международные базы данных российских журналов по различным гуманитарным и обществоведческим отраслям. Наиболее активно продвижением своих журналов в международные базы на сегодняшний день занимаются НИУ ВШЭ, СПбГУ, Томский государственный университет, РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, а также частные издательства, предлагающие свои журналы в качестве бизнес-проектов. Нужно ли говорить, что в наиболее авторитетных изданиях наблюдается явное «переполнение» редакционного «портфеля». Допустим, в лучшем российском журнале по политической науке «Полис. Политические исследования» очередь из успешно прошедших рецензирование статей растягивается на 1,5–2 года.

Таблица 2. Индексируемые в международных базах российские журналы с частичным совпадением в базах Scopus и WoS (данные на конец июня 2019 г.)³

Профиль журналов по классификации РИНЦ	Количество российских русскоязычных журналов в базе Scopus	Количество российских русскоязычных журналов в базе WoS
Искусство. Искусствоведение	4	3
История. Исторические науки	23	29
Культура. Культурология	4	5
Литература. Литературоведение. Устное народное творчество	9	12
Массовая коммуникация. Журналистика. СМИ	2	3
Народное образование. Педагогика	5	10
Организация и управление	2	3
Политика. Политические науки	8	12
Религия. Атеизм	3	1
Социология	12	8

³ Таблица составлена на основе данных РИНЦ (Научная электронная библиотека, 2019).

Философия	8	7
Экономика	12	20
Языкознание	14	15
Мультидисциплинарные журналы в области общественных и гуманитарных наук	3	3

Дело не только в том, что общее число представленных в WoS и Scopus российских журналов очень невелико, но *крайне невысок и показатель их импакт-фактора*, связанного с показателями цитирования в этих престижных базах. Самый высокий импакт-фактор зарубежных журналов по Web of Science превышает 30; им обладают американские журналы «Nature» и «Science». Ведущие российские научные журналы по общественным и гуманитарным наукам в зарубежных системах цитирования имеют импакт-фактор всего лишь около 3.

Публикации на русском языке — лишь одно из значимых объективных ограничений. Мы с пониманием относимся к идее о том, что «английский язык не является языком науки, а только лишь средством международного общения, поэтому языком российской науки остается русский. Следовательно, индексируемый в WoS или Scopus отечественный журнал, в котором публикуются статьи российских и иностранных авторов на английском языке, можно с полным правом считать международным» (Нестеров, 2014, с. 11–12). Однако запрос на продвижение российских университетов в международных рейтингах в глазах руководства этих структур резко снижает значимость и целесообразность публикации в отечественных научных изданиях. Есть *риски усиления разрыва показателей импакт-фактора отечественных журналов в сравнении с зарубежными* вследствие отправки лучших статей именно за пределы Отечества.

Нельзя не согласиться с тезисом директора Центра изучения государственной политики Познанского университета им. А. Мицкевича (Польша), руководителя кафедры институциональных исследований и политики высшего образования ЮНЕСКО профессора Марека Квиэка, что «любая национальная научная система, которая стремится к международному признанию, должна поставить во главу угла интернационализацию исследований» (Квиэк, 2015, с. 81). В реализованном им проекте оценки интернационализации исследований 17211 университетских преподавателей в Европе показано, что «в гуманитарных и социальных науках — предметной области, характеризующейся самыми низкими показателями научной продуктивности» — участвующие в международной кооперации ученые публикуют в среднем на 70% больше публикаций, чем те, кто работает на «местном» материале без кооперации с зарубежными коллегами (Квиэк, 2015, с. 77). Нет никаких оснований полагать, что для российских ученых может действовать иной принцип.

Перспективным каналом поиска новых публикаций по интересующей исследователя теме, определения круга наиболее интересных авторов, возможного знакомства и завязывания научных контактов являются *академические социальные сети*, которые «выступают основным источником информации при поиске полнотекстовых результатов исследования, опережая классические средства — репозитории, а также личные/организационные сайты» (Душина, Хватова, Николаенко, 2018, с. 123).

Вопрос о количестве соавторов в статьях отнюдь не праздный. До момента введения «эффективных» контрактов достаточно редко число авторов научных статей в области обществоведения и гуманитарных наук превышало двух человек, большинство публиковалось за подписью лишь одного человека. Ранее также были известны *недопустимые с нравственной позиции случаи*, когда в список авторов текстов включали руководителей административных структур или научных руководителей аспирантов с целью продвижения статей в престижные научные журналы. Однако практика последних лет показывает рост числа попыток представления небольших по объему текстов, создателями которых значатся 5–7 человек. Можно принять эту ситуацию, если статья касается области биологии или химии, однако для обществоведческих тем такая практика явно выдает *порочный подтекст*. Следует позитивно оценить требования некоторых российских журналов представлять тексты по общественным и гуманитарным наукам за подписью не более, чем 3 авторов.

Заслуживает отдельного упоминания явление так называемого *академического гострайтинга* (от английского слова Ghostwriter — «писатель-призрак», «теневого писатель», «призрак пера») — имитации научно-образовательной деятельности, которая определяется как «массовый спрос на готовый образовательный и научный продукт в виде [...] кандидатской, докторской диссертаций, научных статей и монографий» (Колесникова, 2017, с. 128). В литературе упоминается также термин «тенивое академическое письмо (англ. — Academic Ghostwriting, Academic writing service; нем. — akademischen Ghostwriter-Branche)» (Колесникова, 2017, с. 128). Исполнителями подобных заказов, судя по позиционированию в интернет-пространстве соответствующих «фирм», являются преимущественно представители профессорско-преподавательского состава вузов.

Предлагаемые услуги для высшей школы касаются и написания статей, и диссертаций «под ключ», и «реанимации НИР» — доводки исследовательских проектов до определенного качественного уровня. *Подобный род деятельности в преподавательской среде обычно не обсуждается*; и заказчики, и исполнители подобных заказов предпочитают не сообщать подобную информацию о себе в рабочем коллективе. Опасения самим стать жертвой «социального бумеранга имитации научно-образовательной активности» (Колесникова, 2017, с. 145–146), судя по всему, преподавателей вузов не очень беспокоят. Вероятно, бессмысленно ожидать, что «внутренний моральный контролер» будет работать у большинства вузовских преподавателей, а потому исключительно значимым является разработка мер юридического характера, прежде всего, *перевод «профессии гострайтера» в зону нелегитимной деятельности*.

* * *

В последние шесть лет в ходе реформы высшего образования в России заметно сократилось число вузов (преимущественно филиалов), информация об объявлении конкурса на должность является теперь открытой в ведущих университетах страны, ужесточились требования прохождения преподавателей по конкурсу, в большинстве вузов срок договора с пяти лет сокращен до трех, а то и до одного года, активно стимулируется публикационная активность преподавателей в высокорейтинговых рецензируемых журналах, особенно зарубежных. Практика постоянного сокращения ставок в высших учебных заведениях России также *стимулирует сотрудников к более активной научной работе* и публикации ее результатов. Но при этом «ученые — в отличие от менеджеров — имеют принципиально иную мотивацию к занятию делом, которому они решили посвятить жизнь» (Кулешова, Подвойский, 2018, с. 178). «Побочные эффекты» непродуманного стратегически давления

на преподавателей в целях повышения эффективности научной составляющей их деятельности могут оказаться крайне негативными для получения нового знания; плагиат и самоплагиат, написание текстов третьими лицами «по заказу», включение по разным причинам в список авторов статьи не участвовавших в его написании персон — далеко не полный список возможных последствий того, что в научной среде все чаще называется «*пороховой бочкой эффективного контракта*».

Стимулирование публикационной активности университетских преподавателей с учетом *краткосрочного характера эффективных контрактов* заставляет их делать выбор между положительным ответом на требование быстрых результатов и развитием инновационных и долгосрочных исследований. В этом же контексте все более острой становится проблема разделения опубликованных авторами научных текстов на оригинальные и частично повторяющие авторские же, но уже опубликованные материалы. Необходимость уложиться в жесткие временные рамки контракта может подтолкнуть к публикации в «мусорных» журналах из международных баз Wos и Scopus, которые там тоже есть. Именно из этой серии и *проблема авторских «могильников»* (неоправданно большого количества авторов публикуемых материалов). В итоге преподаватели оказываются перед *выбором сохранения научной честности или поиска облегченных путей борьбы за показатели*.

Безусловно, важнейшим условием оценки академической активности вузовских сотрудников должен быть такой показатель, как *академическая честность*, которая является важной составляющей профессиональной культуры ученого и преподавателя. Объективно ситуация снижения нравственных стандартов поведения в современном российском обществе требует юридической регламентации выполнения правил академической честности, что связано с *необходимостью правовой защиты интеллектуальной собственности авторов* научных и учебных произведений, а также законных правообладателей. Однако необходимо все же исходить из *принципа презумпции порядочности и добросовестности* профессорско-преподавательского состава вузов страны до тех пор, пока надлежащим образом с помощью юридических инструментов и с соблюдением всех обязательных процедурных моментов не будет доказано обратное, поскольку в противном случае есть высокие риски превратить борьбу за академическую честность в «охоту на ведьм».

Литература

1. Антосик Л.В., Шевченко Е.С. Оценка влияния эффективного контракта на публикационную активность преподавателей: кейс регионального университета // Вопросы образования. 2018. № 3. С. 247–267. <https://doi.org/10.17323/1814-9545-2018-3-247-267>.
2. Бабак Л.Н., Хегай Е.В., Филаткина И.Д., Филаткина М.Д. Инновационная активность ученых как фактор развития академического предпринимательства в России // Вестник ВГУИТ. 2016. № 3. С. 305–312. <https://doi.org/10.20914/2310-1202-2016-3-305-312>.
3. Балацкий Е.В. Екимова Н.А. Рейтингование участников российского рынка экономических исследований // Журнал институциональных исследований. 2015. Том 7. № 3. С. 102–121.
4. Горелова О.Ю. Межвузовская мобильность преподавателей российских вузов // Вопросы образования. 2016. № 2. С. 229–258. <https://doi.org/10.17323/1814-9545-2016-2-229-258>.
5. Гуртов В.А., Щеголева Л.В. Соискатель ученой степени доктора наук: публикационная активность // Университетское образование: практика и анализ. 2015. № 2. С. 47–56.
6. Душина С.А., Хватова Т.Ю., Николаенко Г.А. Академические интернет-сети: платформа научного обмена или инстаграм для ученых? (На примере ResearchGate) // Социологические исследования. 2018. № 5. С. 121–131.

7. Женгра, И. Ошибки в оценке науки, или Как правильно использовать библиометрию / пер с фран. А. Зайцевой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 184 с.
8. Индексы цитирования и оценка публикационной активности сотрудников: справочное пособие / Сост. М.Е. Стаценко, О.Ю. Демидова. Волгоград: Волгоградский государственный медицинский университет, 2013. 51 с.
9. Квиек М. Интернационализация академической профессии в Европе. Количественное исследование 11 национальных систем // Вопросы образования. 2015. № 1. С. 58–87.
10. Колесникова И.А. Академический гострайтинг — рынок имитации научно-образовательной активности // Непрерывное образование: XXI век. 2017. Вып. 2. С. 127–148.
11. Кулешова А.В., Подвойский Д.Г. Парадоксы публикационной активности в поле современной российской науки: генезис, диагноз, тренды // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2018. № 4. С. 169–210. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2018.4.10>.
12. Макаrenchенко М.А., Бичурина Д.А. Методы оценки эффективности инновационной деятельности вуза // Экономика и предпринимательство. 2016. № 12–2. С. 434–438.
13. Научная электронная библиотека. [2019.] URL: <https://elibrary.ru/> (дата обращения: 30.06.2020).
14. Нестеров А.В. Как повысить академическую активность научно-педагогических работников? // Компетентность. 2014. № 1. С. 10–15.
15. Панькова Н.М. Университеты мирового класса: стратегии формирования // Вестник науки Сибири. 2015. № 1. С. 7–13.
16. Санкт-Петербургский государственный университет. [2019.] URL: <https://spbu.ru/> (дата обращения: 30.06.2019).
17. Сурина С.Э., Багирова А.П. Научная активность женщин-преподавателей, имеющих и не имеющих детей: опыт эмпирического исследования // XXI Уральские социологические чтения. Социальное пространство и время региона: проблемы устойчивого развития: материалы Международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 15–16 марта 2018 года). Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2018. С. 308–311.
18. Хегай Е.В., Бабак Л.Н., Филаткина М.Д., Филаткина И.Д. Управление знаниями в вузе как фактор развития академического предпринимательства // Креативная экономика. 2017. Том 11. № 1. С. 45–60. <https://doi.org/10.18334/ce.11.1.37267>.
19. Шанхайский рейтинг вузов. [2018.] URL: <https://www.educationindex.ru/articles/university-rankings/arwu> (дата обращения: 10.03.2018).
20. Abramo G., D'Angelo C.A., Solazzi M. The Relationship between Scientists' Research Performance and the Degree of Internationalization of their Research // *Scientometrics*. 2011. Vol. 86. No 3, pp. 629–643.
21. Altbach P.G., Yudkevich M., Rumbley L.E. Academic Inbreeding: Local Challenge, Global Problem // *Academic Inbreeding and Mobility in Higher Education. Global Perspectives* / M. Yudkevich, P.G. Altbach, L.E. Rumbley. Basingstoke, UK; New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1–17.
22. Cummings W.K., Finkelstein M.J. *Scholars in the Changing American Academy. New Contexts, New Rules and New Roles*. Dordrecht: Springer, 2012. 274 p.
23. Deville P., Wang D., Sinatra R., et al. Career on the Move: Geography, Stratification, and Scientific Impact // *Scientific Reports*. 2014. Vol. 4. No 1. Article No 4770. <http://doi.org/10.1038/srep04770>.

24. Grancay, M., Vveinhardt, J., and Sumilo, E. Publish or perish: how Central and Eastern European economists have dealt with the ever-increasing academic publishing requirements 2000–2015 // *Scientometrics*. 2017. Vol. 111, pp. 1813–1837. <http://dx.doi.org/10.1007/s11192-017-2332-z>.
25. Kwiek, M. Knowledge Production in European Universities. States, Markets, and Academic Entrepreneurialism. Frankfurt; New York: Peter Lang, 2013. 486 p.
26. Noorden R. Online Collaboration: Scientists and the Social Network // *Nature*. 2014. Vol. 512. No. 7513, pp. 126–129.
27. Rostan M., Ceravolo F.A., Metcalfe A.S. The Internationalization of Research // *The Internationalization of the Academy. Changes, Realities and Prospects* / F. Huang, M. Finkelstein, M. Rostan. Dordrecht: Springer, 2014, pp. 119–144.
28. Sivak E., Yudkevich M. Academic Immobility and Inbreeding in Russian University Sector // *Academic Inbreeding and Mobility in Higher Education. Global Perspectives* / M. Yudkevich, P.G. Altbach, L.E. Rumbley. Basingstoke, UK; New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 130–155.
29. The World University Ranking. [2020.] URL: <https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings> (дата обращения: 16.08.2020).
30. Vershinina S., Tarasova O., Strielkowski W. Academic Publishing, Journal Rankings and Scientific Productivity // *Terra Economicus*. 2017. Vol. 15. № 4, pp. 127–135. <https://doi.org/10.23683/2073-6606-2017-15-4-127-135>.
31. Webometrics // 5[:]100[:] Проект повышения конкурентноспособности ведущих российских университетов среди ведущих мировых научно-образовательных центров. [2019.] URL: <https://www.5top100.ru/rankings/webometrics/> (дата обращения: 10.03.2018).
32. Yudkevich M. The University Sector in Russia: Young Romantics and Losers Welcome? // *Young Faculty in the 21st Century: International Perspectives* / M. Yudkevich, P.G. Altbach, L.E. Rumbley. Albany: State University of New York, 2015, pp. 227–252.

References

- Abramo, G., D'Angelo, C.A., Solazzi, M. (2011). The relationship between scientists' research performance and the degree of internationalization of their research. *Scientometrics*, 86 (3), 629–643.
- Altbach, P.G., Yudkevich, M., Rumbley, L.E. (2015). Academic inbreeding: local challenge, global problem. In M. Yudkevich, P. G. Altbach, L.E. Rumbley (Eds.), *Academic inbreeding and mobility in higher education. Global perspectives* (pp. 1–17). Palgrave Macmillan.
- Antosik, L.V., Shevchenko, E.S. (2018). Otsenka vliyaniya effektivnogo kontrakta na publikacionnyu aktivnost' prepodavatelej: kejs regional'nogo universiteta [Evaluation of the impact of an effective contract on the publication activity of teachers: case of a regional university]. *Voprosy obrazovaniya* [Education issues] (3), 247–267. <https://doi.org/10.17323/1814-9545-2018-3-247-267>
- Babak, L.N., Hegaj, E.V., Filatkina, I.D., Filatkina, M.D. (2016). Innovatsionnaya aktivnost' uchenyh kak faktor razvitiya akademicheskogo predprinimatel'stva v Rossii [The innovative activity of researchers as a factor in the development of academic entrepreneurship in Russia]. *Vestnik VGUIT* [Bulletin of the Voronezh State University of Engineering Technology] (3), 305–312. <https://doi.org/10.20914/2310-1202-2016-3-305-312>
- Balackij, E.V., Ekimova, N.A. (2015). Rejtingovanie uchastnikov rossijskogo rynka ekonomicheskikh issledovanij [Rating of participants in the Russian market for economic research]. *Zhurnal institutional'nyh issledovanij* [Institutional studies journal], 7 (3), 102–121.
- Cummings, W.K., Finkelstein, M.J. (2012). *Scholars in the changing American academy. New contexts, new rules and new roles*. Springer.

- Deville, P., Wang, D., Sinatra, R. et al. (2014). Career on the move: geography, stratification, and scientific impact. *Scientific Reports*, 4 (1): Article 4770. <http://doi.org/10.1038/srep04770>
- Dushina, S.A., Hvatova, T.Y., Nikolaenko, G.A. (2018). Akademicheskie internet-seti: platforma nauchnogo obmena ili instagram dlya uchenyh? (Na primere ResearchGate) [Academic Internet networks: a science exchange platform or Instagram for reserchers? (The case of ResearchGate)]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Social studies] (5), 121–131.
- Gorelova, O.Y. (2016). Mezhvuzovskaya mobil'nost' prepodavatelej rossijskih vuzov [Inter-university mobility of teachers of Russian universities]. *Voprosy obrazovaniya* [Education issues] (2), 229–258. <https://doi.org/10.17323/1814-9545-2016-2-229-258>
- Grancay, M., Vveinhardt, J., and Sumilo, E. (2017). Publish or perish: how Central and Eastern European economists have dealt with the ever-increasing academic publishing requirements 2000–2015. *Scientometrics*, 111, 1813–1837. <http://dx.doi.org/10.1007/s11192-017-2332-z>
- Gurtov, V.A., Shchegoleva, L.V. (2015). Soiskatel' uchenoj stepeni doktora nauk: publikatsionnaya aktivnost' [PhD candidate: publishing activity]. *Universitetskoe Obrazovanie: Praktika i Analiz* [University education: practice and analysis] (2), 47–56.
- Hegaj, E.V., Babak, L.N., Filatkina, M.D., Filatkina, I.D. (2017). Upravlenie znaniyami v vuze kak faktor razvitiya akademicheskogo predprinimatel'stva [Knowledge management in a university as a factor in the development of academic entrepreneurship]. *Kreativnaya Ekonomika* [Creative economy], 11 (1), 45–60. <https://doi.org/10.18334/ce.11.1.37267>
- Kolesnikova, I.A. (2017). Akademicheskij gostrajting—rynok imitatsii nauchno-obrazovatel'noj aktivnosti [Academic ghostwriting as a market for imitation of scientific and educational activity]. *Nepreryvnoe Obrazovanie: XXI vek* [Continuing education: XXI century] (2), 127–148.
- Kuleshova, A.V., Podvojskij, D.G. (2018). Paradoksy publikatsionnoj aktivnosti v pole sovremennoj rossijskoj nauki: genesis, diaognoz, trendy [Paradoxes of publication activity in the field of modern Russian science: genesis, diagnosis, trends]. *Monitoring Obshchestvennogo Mneniya: Ekonomicheskie i Sotsial'nye Peremeny* [Public opinion monitoring: economic and social change] (4), 169–210. URL: <https://doi.org/10.14515/monitoring.2018.4.10>
- Kviek, M. (2015). Internatsionalizatsiya akademicheskoy professii v Evrope. Kolichestvennoe issledovanie 11 natsional'nyh sistem [Internationalization of the academic profession in Europe. Quantitative study of 11 national systems]. *Voprosy obrazovaniya* [Education issues] (1), 58–87.
- Kwiek, M. (2013). *Knowledge production in European universities. States, markets, and academic entrepreneurialism*. Peter Lang.
- Makarchenko, M.A., Bichurina, D.A. (2016). Metody otsenki effektivnosti innovacionnoj deyatelnosti vuza [Methods for assessing the effectiveness of innovative activities of a university]. *Ekonomika i Predprinimatel'stvo* [Economics and Entrepreneurship] (12–2), 434–438.
- Nauchnaya elektronnyaya biblioteka [Scientific electronic library]. (2019). Retrieved June 30, 2019, from <https://elibrary.ru/>
- Nesterov, A.V. (2014). Kak povysit' akademicheskuyu aktivnost' nauchno-pedagogicheskikh rabotnikov? [How to increase the academic activity of scientific and pedagogical workers?]. *Kompetentnost'* [Competence] (1), 10–15.
- Noorden R. (2014). Online collaboration: Scientists and the social network. *Nature*, 512 (7513), 126–129.
- Pan'kova, N.M. (2015). Universitety mirovogo klassa: strategii formirovaniya [World-class universities: formation strategies]. *Vestnik Nauki Sibiri* [Bulletin of science of Siberia] (1), 7–13.
- Rostan, M., Ceravolo, F.A., Metcalfe, A.S. (2014). The internationalization of research. In F. Huang, M. Finkelstein, M. Rostan (Eds.), *The internationalization of the academy. Changes, realities and prospects* (pp. 119–144). Springer.

- Saint Petersburg State University. (2019). Retrieved June 30, 2019, from <https://spbu.ru/>
- Shanhajskij rejting vuzov [Academic Ranking of World Universities]. (2018). *www.educationindex.ru*. Retrieved August 16, 2020, from <https://www.educationindex.ru/articles/university-rankings/arwu>
- Sivak, E., Yudkevich, M. (2015). Academic immobility and inbreeding in Russian university sector. In M. Yudkevich, P.G. Altbach, L.E. Rumbley (Eds.), *Academic inbreeding and mobility in higher education. Global perspectives* (pp. 130–155). Palgrave Macmillan.
- Stacenko, M.E., Demidova, O.Y. (Eds.). (2013). *Indeksy citirovaniya i ocenka publikacionnoj aktivnosti sotrudnikov: spravocnoe posobie* [Citation indices and assessment of employee publishing activity: a reference guide]. Volgograd State Medical University.
- Surina, S.E., Bagirova, A.P. (2018). Nauchnaya aktivnost' zhenshchin-prepodavatelej, imeyushchih i ne imeyushchih detej: opyt empiricheskogo issledovaniya [Paper presentation] [The research activity of women teachers with and without children: the experience of empirical research]. In *XXI Ural'skie sotsiologicheskie chteniya. Sotsial'noe prostranstvo i vremya regiona: problemy ustojchivogo razvitiya*. [XXI Ural sociological readings. Social space and time of the region: issues of sustainable development]. The International scientific-practical conference, Ekaterinburg (pp. 308–311). University for Humanities
- The World University Ranking*. Retrieved August 16, 2020, from <https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings>
- Vershinina, S., Tarasova, O., Strielkowski, W. (2017). Academic publishing, journal rankings and scientific productivity. *Terra Economicus*, 15 (4), 127–135. <https://doi.org/10.23683/2073-6606-2017-15-4-127-135>
- Webometrics. *5/100: Proekt povysheniya konkurentnosposobnosti vedushchih rossijskih universitetov sredi vedushchih mirovyh nauchno-obrazovatel'nyh tsentrov* [Russian Academic Excellence Project]. (2019). Retrieved August 16, 2020, from <https://www.5top100.ru/rankings/webometrics/>
- Yudkevich, M. (2015). The university sector in Russia: young romantics and losers welcome? In M. Yudkevich, P.G. Altbach, L.E. Rumbley (Eds.), *Young faculty in the 21st century: international perspectives* (pp. 227–252). State University of New York.
- Zhengra, I. (2018). Oshibki v ocenke nauki, ili Kak pravil'no ispol'zovat' bibliometriyu [Mistakes in the assessment of science, or How to use bibliometry correctly]. *Novoe literaturnoe obozrenie*.

Olga V. POPOVA

D.Sc. (Political Science), Professor, Head of the Political Institutes and Applied Political Research Department at the St. Petersburg State University, Deputy of Editor-in-Chief of *Political Expertise POLITEX* Journal

ПОПОВА Ольга Валентиновна

Доктор политических наук, профессор, заведующая кафедрой политических институтов и прикладных политических исследований Санкт-Петербургского государственного университета, заместитель главного редактора научного журнала «Политическая экспертиза: ПОЛИТЭКС»

o.popova@spbu.ru

Alexey R. KHOKHLOV, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Г.Р. Консона с А.Р. Хохловым

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES IN THE CONTEXT OF MODERN ACADEMIC EXPANSE¹

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОГО МЕЖДУНАРОДНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА²

Abstract. Grigoriy Konson's interview with the Vice-President of the Russian Academy of Sciences (RAS) Alexei Khokhlov is devoted to tracing the modern trends of Russian science. One of the most significant is digital technologies entering into our life and their possible consequences. The second tendency is associated with the structure of life at the molecular level: what are the DNA replication principles, how RNA is reading information and transmitting it to ribosomes, where proteins are synthesized. The third one is strengthening of the people's social and informational community. The activity of the Academy of Sciences is developing based on the noted trends. On the one hand, the Academy provides expertise of state projects submitted to it. On the other hand, the RAS voices its own point, i.e. generates ideas and communicates them to the government, arguing in many respects with the initiatives offered by the Ministry of Science and other departments, trying to express the opinion of the entire scientific community under the authority of the most qualified scholars elected in the RAS. In fact, there is no issue, related to the scientific and technical sphere, which is resolved without the RAS, although there is always a certain rivalry between the RAS and the Ministry of Science and Higher Education, instructed by the state to carry out legal regulation in the scientific field. Still, the RAS is the face of Russian science. Based on many factors, including public expertises and the Academy council expertises, the Russian Academy of Sciences has developed the Web of Science Citation Index Russian Shelf project. Having analyzed all 6,000 academic journals in the Russian Federation, the Russian Academy of Sciences identified 775 outlets that meet the major scientific journal criteria and contribute to the advancement of Russian researchers. About 350 journals are currently indexed by the Web of Science Core Collection. About the same number (some 400 periodicals) was selected for the Russian Science Citation Index.

Keywords: Russian scientific life, digital technologies, biosciences, social sciences, expert/ise, scientific journal, information

¹ In order to introduce the ideas presented in this interview (in the context of the international academic representation of these Proceedings as a whole) to a wider audience, a more concise version of the text was previously published. See: Konson, G. (Ed.). (2019). Khokhlov, A.R.: *Litso rossiyskoy nauki* [Khokhlov, A.R.: The face of the Russian science]. *Znanie—sil* [Knowledge is power], 10, 43–46. https://philologist.livejournal.com/11181100.html?fbclid=IwAR3qgWvcwjN-4k98r3F5t5VMvzGApgk0NXfSy-whoSFU4OQnwFAbR_o8lryM.

² В целях знакомства более широкого круга читателей с идеями (в контексте международной академической репрезентации настоящего издательского проекта в целом), представленными в рамках данного интервью, несколько более сжатый вариант текста был апробирован ранее в печати. (См.: Хохлов А.Р. Лицо российской науки [/ Консон Г.Р.] // Знание — сила. 2019. № 10. С. 43–46. Онлайн-версия: URL: https://philologist.livejournal.com/11181100.html?fbclid=IwAR3qgWvcwjN-4k98r3F5t5VMvzGApgk0NXfSy-whoSFU4OQnwFAbR_o8lryM.)

Аннотация. Интервью Григория Консона с вице-президентом Российской академии наук (РАН), академиком Алексеем Хохловым посвящено выявлению характерных современных тенденций отечественной науки. Одной из наиболее значимых здесь оказывается проникновение цифровых технологий в жизнь человека и изучение их возможных последствий. Вторая тенденция связана с устройством жизни на молекулярном уровне: принципами деления молекулы ДНК, как РНК считывают с них информацию и как она передается в рибосомы, где синтезируются белки. Третья лежит в сфере укрепления социально-информационной общности людей. Исходя из отмеченных тенденций, складывается и деятельность Академии наук, которая с одной стороны, обеспечивает экспертизу поступающих к ней государственных проектов, а с другой — высказывает свое собственное мнение, т.е. старается генерировать свои идеи и доводить их до правительства, спорить во многих отношениях с тем, что предлагает Министерство науки и высшего образования, а также другие ведомства, пытается от имени наиболее квалифицированной части ученых, избранных в РАН, выразить мнение всего научного сообщества. Фактически без РАН ни один вопрос, связанный с научно-технической сферой, не решается, хотя между РАН и Министерством науки и высшего образования, которому государство поручило проводить нормативно-правовое регулирование в научной сфере, всегда есть определенное соперничество. Но все же сейчас лицом российской науки является именно РАН. На основе многих факторов, в том числе общественных экспертиз и экспертиз советов Академии, РАН разработала проект «Русская полка» Web of Science Citation Index. Проанализировав все 6 000 академических журналов, которые есть в РФ, РАН выделила 775 наименований, которые удовлетворяют основным критериям научного журнала и способствуют продвижению российских исследователей. В Web of Science Core Collection в настоящий момент индексируется около 350 журналов. Примерно столько же (порядка 400) были отобраны для Russian Science Citation Index.

Ключевые слова: научная жизнь России, цифровые технологии, биологические науки, общественные науки, эксперт/издатель, научный журнал, информация

Григорий Консон (в дальнейшем — **Г.К.**). *Алексей Ремович, не могли бы Вы дать общую характеристику научной жизни России в сравнении с зарубежными странами? Какие глобальные процессы трансформируют научное знание, по сравнению с тем, что имело место раньше?*

Алексей Хохлов (в будущем — **А.Х.**). Эти процессы общие, они происходят во всех странах. *Первое* — это всеобщая цифровизация. С развитием цифровых технологий мы переходим к совершенно новому стилю жизни, что видно прежде всего по молодому поколению, которое всю свою жизнь проводит в гаджетах. Это составляет очень большую долю жизни современных молодых людей, студентов, школьников и даже дошкольников. Мне кажется, что такая тенденция будет только расширяться, и многие аспекты нашей жизни станут использовать цифровые технологии. С этим связаны и проблемы современной науки. В наше время постоянно появляются все новые цифровые сервисы, а наука должна исследовать, как из того информационного потока, который сейчас имеется, анализировать и выделять ценную для человека информацию. Кроме того, надо понимать, что цифровые технологии будут существенно увеличивать возможности человека, причем не только вычислительные, как было до сих пор, но и при решении таких проблем, которые связаны с обыденной жизнью, поведением человека, и в конечном итоге — с развитием социума.

Поэтому проникновение цифровых технологий в жизнь человека и возможные последствия такого проникновения — это один из основных вопросов, который требует научного осознания.

Второе существенное направление сопряжено с биологией, науками о жизни. С развитием вычислительных мощностей мы подходим к тем пределам, которые дадут понимание устройства жизни на молекулярном уровне: как делятся молекулы ДНК, как РНК считывают с них информацию и как она передается в рибосомы, где синтезируются белки. Все это скоро будет известно до мельчайших молекулярных деталей. Молекулы, сами по себе, конечно, неживые, но из их ансамбля возникает живая материя. Эти процессы мы сможем непосредственно увидеть и проанализировать. Здесь возникает проблема больших данных, потому что, хотя мы и увидим, как в ходе функционирования простейшей живой системы — клетки — движется каждый атом, нам нужно будет вычленивать из этого принципы возникновения того нового качества, которое называется явлением жизни. И, безусловно, когда мы это поймем, нам будет проще развить и современные медицинские технологии, и новые лекарства, и влиять на здоровье человека.

Третье направление касается общественных наук. Оно заключается в том, что мы переходим к той ситуации, когда все связано со всеми, информация между людьми в социуме распространяется мгновенно, люди уже становятся не разрозненными, а погруженными в некую общую информационную среду. Если сравнить середину XX века, когда я был школьником, и нынешнее время, то мы оказываемся гораздо ближе к ситуации, когда человечество представляет собой большой муравейник или рой пчел, которые куда-то летят, обмениваясь информацией. Не исключаю приближения в будущем к футуристическому образу из Станислава Лема (который известен многим по фильму Андрея Тарковского «Солярис»), когда люди прилетают на планету, а она является неким безбрежным океаном, где все со всем связано. С другой стороны, — это океан, обладающий сознанием. В принципе, усиление взаимозависимости людей составляет основной вектор развития человечества, и как этот процесс влияет на состояние общества, — это тоже интересная, стоящая перед современной наукой проблема.

Г.К. Из Вашей характеристики современных тенденций в науке у меня возникло два разных, но связанных между собой вопроса. Первый: когда наука добивается технологического прорыва в будущее, возникает искушение почувствовать себя чуть ли не Богом. Примерно похожий период по снижению моральных критериев сложился в эпоху Возрождения. Как вам кажется, насколько реальна подобная ситуация и каковы перспективы ее развития? Второй вопрос касается глобализирующегося пространства, где, вследствие информационного обмена, возникает много околонаучного шума, который мешает отличить подлинное открытие от квазинаучных.

А.Х. Что касается эпохи Возрождения, то здесь с Вами не соглашусь. Рискованно, конечно, говорить об искусстве с искусствоведом, но все же сначала было искусство Возрождения, а потом научная революция. А сейчас инициированный развитием науки бурный информационный взрыв влияет уже и на искусство, оно становится более массовым и приземленным. Не видно, как в сфере современных художественных произведений может появляться нечто новое, ведь цифровой взрыв многое заменяет. Кроме того, в современном же мире наука уже начинает осмысливать, как устроено творчество, основные виды искусств. Раньше говорили о шахматном творчестве, но затем компьютеры стали обыгрывать сначала перворазрядников, потом мастеров спорта. А сейчас уже компьютер победить

нельзя. Точно такая же ситуация в музыкальном творчестве. Сочинения компьютеров уже практически нельзя отличить от авторских (композиторских). Наоборот: многие музыканты обманываются в том, кто что сочинил. Фактически реализуется пушкинский Сальери: «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию». Мы идем к изменениям многих аспектов человеческой культуры.

Нравственные же законы, о которых Вы говорите, исторически обусловлены. У первобытных людей — это были одни установки, у древних римлян — другие. То, что они считали допустимым, сейчас таковым не является. Так что нравственные ценности будут эволюционировать, в зависимости от окружающего мира, внешних условий, поэтому их не надо абсолютизировать. Для меня как человека XX века общегуманистические идеалы, связанные со свободой индивидуума, морального выбора человека, являются ценностями, но я не уверен, что они сохранятся до конца XXI века. Что касается околонуточной информации, то ее много, она носит взрывной характер, и надо уметь из нее выбирать то, что является полезным. Это отдельная специальная задача. Одним ее решить удастся, а другим нет, и они захлебываются в том потоке информации, который на них обрушивается, и просто отдаются на волю волн.

Г.К. *А как молодому ученому не потонуть в этом океане информации и начать формировать критерии того, что является истиной?*

А.Х. Нужно иметь определенный опыт, систематичность и независимость мышления, понимать основную цель, которую ты преследуешь, сознательно ограничивать себя в той информации, которая не понадобится, и всегда пытаться выудить необходимую для себя компоненту.

Г.К. *Какое место в мире занимают отечественные гуманитарные науки в современной Российской академии наук (РАН) в контексте сравнения с зарубежным опытом?*

А.Х. В Российской академии наук из 13 отделений есть три, занимающиеся общественно-гуманитарными науками: отделение общественных наук, глобальных процессов и международных отношений и историко-филологическое. Это небольшие отделения. В них состоят меньше 10 процентов членов РАН, что не соответствует той значимости, которую в современном мире имеют социальные и гуманитарные науки. Тут надо отдавать себе отчет, что в советское время эти общественно-гуманитарные науки были под большим идеологическим гнетом и не могли свободно развиваться. Поэтому возникла ситуация, в которой они, по сравнению с естественными, жили несколько в другом измерении. И когда упал железный занавес, многие специалисты в области общественно-гуманитарных наук оказались в определенной изоляции, далеко от мейнстрима. Конечно же, это не могло не сказаться и на наших общественно-гуманитарных отделениях. Я считаю, что одна из важнейших задач РАН — развивать новые направления общественных, гуманитарных наук и в связи с этим принимать новых членов, которые работают на современном уровне.

Г.К. *Если сравнивать РАН с аналогичными зарубежными структурами, к кому сейчас больше прислушиваются, насколько РАН вовлечена в международные академические процессы, сколько «весит» ее слово на международной арене?*

А.Х. Престиж РАН и внутри страны, и на международной арене достаточно высокий, несмотря на то, что научно-исследовательские институты от РАН сейчас отделены. Но все равно, когда за рубежом рассматривается российская наука, то *голосом* ее является РАН, а не кто-то еще. Что касается авторитета внутри страны, тенденция последнего времени состоит в том, что Правительство России и Президент к мнению РАН очень прислушиваются.

Фактически без РАН ни один вопрос, связанный с научно-технической сферой, не решается. Это не значит, что они всегда соглашаются с нашими рекомендациями, но в любом случае таковые во внимание принимаются. Правда, всегда есть определенное противостояние или, скорее, соперничество между РАН и Министерством науки и высшего образования, которому государство поручило проводить нормативно-правовое регулирование в научной сфере. Но все же сейчас лицом российской науки является именно РАН.

Г.К. *Существуют ли за рубежом аналогичные РАН структуры, которые поддерживаются государством, например, в США, Великобритании, Германии, или там есть отличия?*

А.Х. Конечно, за рубежом есть авторитетные академии наук, в том числе и в тех странах, которые Вы упомянули. Но есть и определенные отличия. Национальная академия наук США тоже ведет большой объем экспертной деятельности, советует американскому правительству. Эта организация в большей степени выдает некие экспертные заключения и в меньшей — вовлечена в деятельность правительства. Российское же правительство определенные экспертизы заказывает Академии наук непосредственно. С другой стороны, есть Китайская академия наук (КАН). Она тесно связана с коммунистической партией и ею контролируется, поэтому встроена в государство. У КАН есть институты. Они не отделены от Академии, которая в области фундаментальной науки КНР по-прежнему проводит наиболее интересные исследования.

Г.К. *То есть, грубо говоря, РАН можно было бы сравнить с Китайской академией наук?*

А.Х. Нет, РАН занимает промежуточную позицию. С одной стороны, мы отделены от государства. Те, кто работают в Президиуме Академии наук, государственными служащими не являются. Мы проводим экспертизу в той мере, в какой получаем заказ от государственных органов. С другой стороны, в отличие от Американской академии наук, мы получаем финансирование от государства, которое означает определенную форму зависимости. Национальная академия наук США подобного финансирования не имеет, более того, ее академики платят членские взносы. Правда, они получают за экспертизу определенные средства, но это другой вопрос. А наша Академия имеет стабильный бюджет. Членам РАН выплачивается стипендия за звание. РАН, с одной стороны, обеспечивает экспертизу тех проектов, которые к нам поступают. С другой — в инициативном порядке по ряду вопросов Академия высказывает свое собственное мнение, т.е. мы стараемся генерировать свои идеи и доводить их до правительства, спорить во многих отношениях с тем, что предлагает Министерство науки и другие ведомства, пытаемся от имени наиболее квалифицированной части ученых, избранных в РАН, выразить мнение всего научного сообщества.

Г.К. *Примерно за последние четверть века появилось много списанных (иногда неоднократно) диссертаций. Насколько остро сейчас стоит проблема научной репутации и как она коррелирует с зарубежным опытом?*

А.Х. Эта проблема стала очень острой, в особенности в нулевые годы, когда появилась мода каждому мало-мальски уважающему себя начальнику иметь научную степень. Пышным цветом распустилась торговля фальшивыми научно-квалификационными исследованиями. Но в результате работы Диссернета этот процесс приостановлен. В целом среди начальников различного рода мы уже не наблюдаем такого повального увлечения стать кандидатом или доктором наук. Точно так же, как и в отношении выборов в саму РАН.

После того, что Президент РФ публично подверг сомнению некоторые результаты прошлых выборов, чиновники членство в Академии будут обходить за версту. Это действительно полезная вещь. На самом деле явление плагиаторства и торговля диссертациями наблюдается не только в России. Правда, у нас оно приобрело особо гипертрофированные формы. Все знают, что в Германии в свое время, например, отдельные министры (обороны, науки и образования и ряд других) лишились своих должностей, а те университеты, которые присудили им ученую степень, потом признались, что сделали это зря. И такая ситуация всюду достаточно характерна. Безусловно, надо ужесточать нетерпимое отношение к тем, кто, по сути, не занимается научной работой, но пытается получить, точнее, приобрести ученые степени.

С другой стороны, фальсификация научных данных связана не только со списыванием, но и с подтасовкой каких-то экспериментальных данных. Автор, может, ничего и не списал, но подтасовал свои данные под чужие или написал такую ахинею, что ее даже стыдно читать, а члены диссертационного совета закрывают на это глаза. В некоторых отраслях науки это так, особенно в общественных и некоторых гуманитарных (например, педагогике), где не создана атмосфера нетерпимости к пустым текстам, которые не несут никакой позитивной информации. Думаю, что для нашей комиссии по противодействию фальсификации научных исследований есть достаточно большое поле деятельности.

Г.К. Известно, что российская наука интенсивно развивается. За последние 5 лет по официальной статистике базы данных *Web of Science* она поднялась с 16-го места на 12-е. В *Web of Science* даже появилась самостоятельная русская платформа, насчитывающая 775 научных журналов, которые были отобраны в результате работы экспертного совета РАН. Каков здесь институт отбора? Расскажите, пожалуйста, о тенденции публикационной активности отечественных авторов и той роли, какую в ней играет РАН?

А.Х. Действительно, мы, исходя из многих факторов, в том числе общественных экспертиз и экспертиз наших советов, разрабатывали проект «Русская полка» *Web of Science Citation Index*. Проанализировав все 6 000 академических журналов, которые есть в РФ, мы выделили 775 наименований, которые удовлетворяют основным критериям научного журнала и способствуют продвижению российских исследователей. В *Web of Science Core Collection* в настоящий момент индексируется около 350 журналов. Примерно столько же (порядка 400) мы отобрали для *Russian Science Citation Index*.

Г.К. Русских журналов 350?

А.Х. Да, 350 российских журналов в *Web of Science Core Collection* и еще 400 дополнительных, которые не входят в *Core Collection*, но включены в *Russian Science Citation Index*. Мы считаем, что этого достаточно. Напомню, что в советское время как раз и было всего 800, и только в них публикации и считались достаточными для присуждения научных степеней.

Г.К. В советское время это уже было?

А.Х. Нет, список журналов ВАК существует лишь с 1999 года. В 2006-м было как раз 800, а потом все стало быстро разрастаться. Мы считаем, что государственная политика должна состоять в том, чтобы журналы, которые можно назвать научными, продвигать и развивать: там, где нет английских переводов, — делать, пытаться закрепить за ними то или иное место в международных базах данных. Необходимо стараться второй эшелон вывести в первый — это позволит нам существенно продвинуться в публикационной динамике, которая во всем мире растет.

Г.К. *Как Вы видите развитие российской науки в контексте ее встроенности в общемировое пространство? Что у них, что у нас, кто будет лидером?*

А.Х. Сейчас, конечно, лидером является США. Это очевидно и по числу публикаций, и проводимых конференций, и высокой цитируемости ученых, по количеству нобелевских лауреатов и лауреатов других престижных премий. Научная Америка — это страна № 1. Перед нами стоит задача к 2024 году войти в пятерку наиболее развитых здесь стран. Поскольку первые два места занимают США и Китай, мы можем рассчитывать на третье—пятое.

Г.К. *Это осуществимо?*

А.Х. Да, мы проводили расчеты по тем данным, которые имеются в Национальном проекте «Наука», и, учитывая современную динамику (рост публикационной активности в Web of Science Core Collection за год составил 8 процентов, в Scopus — 11), отмеченную задачу, полагаю, решить реально. Думаю, что с учетом достижений по всем трем параметрам (число статей, патентов и количество исследователей), такое место можно получить.

Г.К. *Какой проект РАН является приоритетным?*

А.Х. Вы хотите знать, что делает РАН визитной карточкой? Нам нужно отработать процедуру экспертизы, научного и научно-методического руководства, провести анализ всех отчетов о научных исследованиях и не только в Министерстве науки и высшего образования, а всех министерств, а также организаций, подведомственных правительству (МГУ, СПбГУ, РАНХиГС, НИУ ВШЭ и др). Это очень важная задача, которой мы уделяем много внимания. Хотелось бы, чтобы на основании нашей экспертизы были сделаны выводы, полезные для нашей науки. Мы проводим экспертизы и говорим, что эта тема хорошая, эта плохая, этот отчет хороший, а этот — плохой. Одновременно вскрывается и ряд сопутствующих обстоятельств, которые тоже очень важны. К примеру, мы проводили экспертизу тех отчетов, которые связаны с исследованиями в вузах. Оказалось, что на них всего отводится 10 млрд. рублей. Из них 2,5 млрд. Министерство науки и высшего образования дает подведомственным организациям на обслуживание аналитической работы, деятельности по организации чего-то для самого министерства. 25 процентов по всем нормам — многовато. Поэтому мы будем анализировать и предполагаем выудить из океана информации, связанной с планами, отчетами, те аспекты, которые интересны с точки зрения развития российской науки.

Г.К. *Вопрос по журналам РАН, которых сейчас 150: они находятся в открытом доступе?*

А.Х. Все журналы РАН находятся в открытом доступе.

Г.К. *Они как-то развиваются, ведь возникала какая-то ситуация, связанная с издательством «Наука»?*

А.Х. От издательства «Наука» мы ушли, потому что сейчас оно имеет финансовые проблемы. Нам такие услуги оказывают другие издательства, которые выиграли на них тендер. Какие-то издательства хорошие, какие-то нет. Мы с ними разбираемся.

Г.К. *Каковы перспективы развития?*

А.Х. Полагаю, хорошие. Возьмем, к примеру, презентацию текстов на английском языке. Цифровизация очень скоро освободит нас от переводов. Благодаря использованию нейронно-сетевых технологий, качество переводов буквально от месяца к месяцу существенно улучшается. Функция запоминания позволяет машине выбрать из большого числа вариантов тот перевод, который наиболее близок к правильному. Сейчас это становится

реальным. Естественно-научные статьи уже можно не переводить. Нажали кнопку — автомат выдает перевод. Может быть, в нем нет каких-то стилистико-литературных красот, но понять смысл можно.

Г.К. *В искусствоведении, однако, качество машинного перевода оставляет желать лучшего, так как разница в русской и англоязычной терминологии довольно существенна, а кроме того, проблема еще и в многозначности ряда определений.*

А.Х. Это довольно специфическая область, которая требует, по-видимому, более высокого качества перевода.

Г.К. *В завершение нашей беседы хотел бы поблагодарить Вас не только за уделенное время, но, самое главное, за необычайно содержательную беседу, позволившую осветить наиболее узловые точки как в работе Российской академии наук, так и в состоянии российской науки в целом на уровне перспектив ее дальнейшего развития.*

Alexey R. KHOKHLOV

Vice-President of the Russian Academy of Sciences, D.Sc. (Physics and Mathematics), Professor, Head of Department of Physics Polymers and Crystals of the Lomonosov Moscow State University, Academician of the Russian Academy of Sciences, Member of the Council on Science and Education under the President of the Russian Federation

ХОХЛОВ Алексей Ремович

Вице-президент Российской академии наук, доктор физико-математических наук, профессор, заведующий кафедрой физики полимеров и кристаллов, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, академик Российской академии наук, член Совета по науке и образованию при Президенте Российской Федерации

khokhlov@polly.phys.msu.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Alexander S. RYZHINSKIY / А.С. Рыжинский

INCLUSION OF THE CONTEMPORARY SYSTEM OF THE RUSSIAN MUSICAL EDUCATION INTO THE UNIFORM GLOBAL LEARNING ENVIRONMENT: A MYTH OR REALITY?¹

ВКЛЮЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЕДИНОЕ МИРОВОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Abstract. The article deals with the challenges related to the implementation of Bologna Declaration in Russian musical education. Over the fifteen years that have passed since Russia signed the Bologna Declaration, there have been significant changes in the legislation: the introduction of multilevel higher education, the expansion of the rights of universities in the arrangement of the educational process, the development of joint educational programs with foreign universities. Each of these innovations enables further integration of Russian musical education not only into the European, but also into the global educational space, including that of the countries that have not adopted the Bologna Declaration.

Nevertheless, a number of unresolved issues remain that significantly impede this process, in particular, statutory regulation and financing of educational programs. The problems related to the human factor are relevant as well: the reluctance of teachers and employers to see the benefits of a multi-level system of higher education, the refusal to understand the importance of introducing a student-centered model of education, the formal approach in developing various educational trajectories within the framework of the training field (specialty).

Apart from these challenges, there are objective difficulties in the implementation of the Bologna Declaration in musical education. One of them is the intricacy of integration of a credit unit system into the traditional process, which is based in most educational programs on the relationship between the two major tasks—artistic (performing) and pedagogical. Another one is lack of common mechanisms for determining the complexity of various types of educational activities. The impossibility for most musicians to change their specialization in the course of the educational process plays its part as well.

In general, Russian education survived significant changes over the past ten years—both at the level of regulatory support and at the level of perception of the Bologna Process by the main participants in educational relations (teachers and students). These changes allow us to conclude that the further integration of Russian musical education in a global educational environment is possible under several conditions: providing funding for students' actual international academic mobility, intensifying the process of building foreign language competence among students and teachers, creating effective planning mechanisms for educational activities that enable implementing joint educational programs with foreign universities.

Keywords: Bologna Process, musical education, educational standards, Bachelor's degree, Master's degree, credit-based modular learning, credit unit, elective disciplines, student-centered learning, academic mobility

Аннотация. Статья посвящена проблемам реализации положений Болонского процесса в российском образовании в сфере музыкального искусства. За пятнадцать лет, прошедших с момента подписания Россией Болонской декларации, произошли существенные

¹ Translated by Alexander Deyanov.

изменения в законодательстве, связанные с введением многоуровневого высшего образования, расширением прав вузов в организации образовательного процесса, построением совместных образовательных программ с зарубежными вузами. Каждое из этих нововведений создает условия для дальнейшей интеграции российского музыкального образования не только в европейское, но и в мировое образовательное пространство, с учетом включения в реализацию Болонского соглашения даже тех государств, которые его не подписывали.

Тем не менее остается ряд нерешенных вопросов, которые существенно препятствуют данному процессу, в частности, нормативного регулирования и финансирования образовательных программ. Актуальными остаются и проблемы, связанные с человеческим фактором:

- нежеланием преподавателей и работодателей разобраться в выгодах многоуровневой системы высшего образования,
- отказ от понимания важности введения студентоцентрированной модели обучения,
- формальное выполнение положений Болонского процесса о формировании различных образовательных траекторий студентов в рамках реализуемого направления подготовки (специальности).

Существуют и объективные сложности реализации Болонского процесса в музыкальном образовании:

- введение кредитно-модульной системы, трудно встраиваемой в образовательный процесс, который основан в большинстве образовательных программ на взаимосвязи двух основных типов образовательных задач — художественно-творческом (исполнительском) и педагогическом;
- отсутствие единых механизмов определения трудоемкости различных видов образовательной деятельности,
- невозможность смены большинством музыкантов-исполнителей специализации в процессе обучения.

В целом произошедшие за последние десять лет изменения в российском образовании как на уровне нормативно-правового обеспечения, так и на уровне восприятия Болонского процесса основными участниками образовательных отношений (преподавателями и студентами), позволяют сделать вывод о том, что дальнейшая интеграция российского музыкального образования в мировое образовательное пространство возможна при соблюдении нескольких условий:

- обеспечение финансирования реальной международной академической мобильности студентов;
- интенсификация формирования иноязычной компетенции у обучающихся и у преподавателей;
- формирование действенных механизмов планирования образовательной деятельности, обеспечивающих возможность реализации совместных с зарубежными вузами образовательных программ.

Ключевые слова: Болонский процесс, музыкальное образование, образовательные стандарты, бакалавриат, магистратура, кредитно-модульная система, зачетная единица, элективные дисциплины, студентоцентрированное обучение, академическая мобильность

Twenty years ago, in 1999,² representatives of 29 European states signed the famous Bologna Declaration that initiated the organization process of the single European learning environment. According to the authors of the collective monograph “European Policy Implementation and Higher Education. Analysing the Bologna Process,” “Over a number of years after signing of the Declaration, its implementation became a triumphal march towards alignment of the European national education systems and creation of the European Higher Education Area (EHEA) that had an excellent global potential for attraction of foreign students.” (Sin, Veiga, Amaral, 2016, p. 1)

Today, when the number of states that have joined the Bologna Process is as high as 48 (including not only the EU countries, but also the post-Soviet states—Russia, Ukraine, Azerbaijan, Georgia), and certain individual provisions of the Declaration have been implemented by dozens of the Asian, North and South American countries that never signed it, there are quite a few scholars (Cañado, 2015, Berndson, 2015, Land, Rattray, 2014) speaking about real attempts to create a single learning environment on the global scale. The ambition to build a uniform higher education structure, to make arrangements for academic mobility of teachers and students and for flexible response of the content of educational programs to relevant demands of the labor market—all these appear to be the indisputable advantages of the Bologna Process. However, due to certain differences in the regulatory and legal regulation of the higher education in different countries, the “risk of losing the national, cultural and educational identity in pursuit of the European and global quality standards of higher education,” (Golysheva, 2017) there are some open questions even today.

Meanwhile, the constantly discussed over the last fifteen years question of whether it really makes sense for our country to participate in the Bologna Process has obviously become irrelevant now. Thanks to Russia’s openness towards the common global processes, its aspiration for active integration on the political, economic, scientific and cultural levels, development of the Russian education in line with the international quality standards is included into the priority tasks of the state. Hence, what we need today is, first of all, an unbiased analysis of the actual position of the Russian education in the world based on the provisions of the Bologna Declaration.

The Russian system of professional musical education is one of the most conservative and, consequently, one of the least perceptive to any external factors. This results in the odd phenomenon when educational plans set according to the Bolognese “bachelor’s/master’s program” system are duplicated by programs based on the legacy of the Soviet five years’ learning traditions. For example, instrumentalists today follow both the training programs of “instrument performance” (the bachelor’s/master’s program) and the programs of “Concert performance art” (the specialist’s program). Note that their contents, personnel, material and technical resources as well as forms of intermediate and final evaluations of students are nearly the same.

The wish of some creative schools to keep the five years’ specialist’s program is explained not only by the fear of changes but also by the fact that a bachelor is regarded as an “inferior specialist,” a graduate with “incomplete higher education.”³ Due to this attitude shared by many teachers and, unfortunately, employers, they are unable to appreciate benefits of the new multi-level system, to see that it allows for a more specific setting of professional tasks to be faced by graduates of the academic schools of music. Bachelor’s program graduates that constitute most of students are oriented towards teaching on the level of the pre-professional musical education in

² The article was written in 2019 (editor's note).

³ An indirect evidence of the fact that this situation takes place in some European countries, too, is the Communiqué of the Ministerial Conference in Yerevan (2015) containing the recommendation for the member countries of the Bologna Process to “allow for fair access to holders of first cycle degrees, and encourage employers to make appropriate use of all higher education qualifications” (quoted from: Chetverikov, 2016, p. 88).

children's musical schools and secondary professional education in musical colleges. Master's program graduates that account for about 30% of the bachelor's program students have the competencies necessary for teaching in both secondary and higher educational institutions.

The new system also has certain indisputable financial related to reduction of training costs of qualified personnel. The Soviet single-level system of higher education was oriented towards a certain averaged model of a graduate, whose diploma would enable him/her to work on elementary, secondary and higher levels of musical education. Places of work depended to a large extent on the graduate's talent. At the same time, the state spent unnecessary money to provide students with professional knowledge, competencies and skills that they might have never used in their life (for example, competencies and skills related to teaching in universities, where most graduates would never work at all).

The Russian cultural professionals opposing the multi-level higher education often fail to understand that the Bologna system creates a certain educational structure only, while the content of educational programs of the bachelor's and master's levels are built by educational organizations. This idea was expressed very clearly by Pedro Lourtie as early as in 2003: "The aim of the Bologna Declaration is to reach a situation that is neither confusion nor uniformity, but what could be described as organized diversity." (Lourtie, 2003, p. 43)

The evolution of the federal state educational standards (FSES) of higher education over the last 8 years shows an obvious trend not to set rigid requirements with regard to curricula formation: while the FSES of 2010–2011 prescribed both the amount of credit points for the core educational cycles and the names of specific courses, the FSES of 2016 (FSES 3+) and the FSES of 2017 (FSES 3++) only specify the proportions of labor intensity between the basic (mandatory) and variable (created by participants of educational relations) components of the curriculum and its tentative content of courses. Their names and labor intensity and, what's more, their content must be determined by the educational organizations, and, to be precise, by teachers. And since we are on the subject of professional musical education, this is where we are facing perhaps the most serious difficulties.

One of the key provisions of the Bologna Declaration is the introduction of the credit unit system. A curriculum must consist of several modules, each of which would be connected with an internally aligned set of knowledge, competencies and skills intended to deal with a certain range of professional tasks. Labor intensity of each module is measured by means of credits of the ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System). The ECTS credits correspond to the Russian credit points, the amount of which has been set by educational institutions themselves since April 2017.⁴ There are a number of serious issues in the Russian higher education related to functioning of this credit unit system that is vital for arranging academic mobility of students. The first issue is connected with specifics of the regulatory environment. Order of the Ministry of Education and Science of the RF dated September 12, 2013 N 1061 "On approval of lists of specialties and fields of study for higher education" for all fields of education of the bachelor's program and specialist's programs within the CGSFE (Consolidated group of specialties and fields of education) 53.00.00 "Musical art" defines pedagogical and artistic (in some cases—scientific research) activities as integral constituents of the qualification of professional musicians. Isolated studies of any courses connected with each of these activities as well as the possibility of selecting just one

⁴ Order of the Ministry of Education and Science of the RF dated April 05, 2017 No.301 "On approval of the Procedure of organization and execution of educational activities within educational programs of higher education—bachelor's, specialist's and master's programs."

of them are out of question. Therefore, the modular concept could be implemented mostly with relation to secondary activities included into the FSES, such as cultural and educational, organizational and administrative, scientific research (for performing musicians) or artistic and creative (for musicologists) activities.

The second issue is that on the state or professional and public levels, there are no mechanisms for determining labor intensity of courses (modules) and creating reasonable proportions between various constituents of a credit point (credit): contact and independent work, preparation for evaluation and the process of evaluation.⁵ Oftentimes, credit points are distributed between the curriculum courses mechanically, just to meet the FSES requirement regarding equal labor intensity for each academic year.⁶ As a result, there is a funny situation in some academic institutions: the amount of the same course in curricula of individual training profiles differs even though training and evaluation forms are the same. Besides, there has been lately a dangerous trend towards decreasing the volume of contact work between students and teachers and extending independent studies. In practice this leads to reduction of the amount of lectures, practical and individual classes without adequate optimization of independent work. E. Kudryavtseva reviewing the negative experience of the German universities that joined the Bologna Process wrote about the danger of unreasonable time distribution between the academic credits in 2006: “When ‘academic credits’ are assigned, the difference between the volumes of knowledge acquired with and without teacher is disregarded; reduced class hours are assumed to be compensated by students’ independent studies. However, students have to be taught to study on their own; proper motivation has to be in place; assignments have to be developed and customized according to abilities and potential of each student, and their fulfillment has to be duly controlled. Teachers need to spend on all this all but the same time and intelligence as the ‘cut’ class hours; however, extremely little time is allocated to supervise the student’s independent work.” (Kudryavtseva, 2006, pp. 116–117)

Today, after more than 12 years, this statement is all the more relevant considering the fact that supervision of student’s independent work is not included into the teacher’s workload in the Russian musical academic institutions at all.

The transition to the credit-unit system during implementation of educational programs in the field of musical arts becomes even more difficult due to lack of initiative from the part of most teachers with regard to development of new teaching methods including those oriented to remote education technologies. Although not very much adapted for individual work, these technologies could significantly optimize the educational process during group classes. The unwillingness of today’s teachers to change anything in the main forms of teaching is attributed not so much to their inertness rather than to their fear of losing their jobs after some time. Given the age of unprecedented development of IT environment in our country, when the intellectual property rights are often ignored, implementation of proprietary courses by means of electronic manuals and video lessons may cause the teacher as such to be put “out of the picture.” A serious alternative to this uncontrolled process could be offered by creating an electronic IT learning environment of the Russian academic institutions including a sophisticated data protection system. However, in order to arrange it and ensure its successful functioning, the very remuneration system of teachers has to be changed. As long as the salary is calculated on the basis of completed class hours, any talk about improvement of teaching process makes no sense. If the salary were determined taking into

⁵ According to O. Pecherina and R. Zhukov, similar issues exist in some European countries, too (Pecherina, Zhukov, 2017, p. 124).

⁶ According to Clause 3.3 of the effective FSES for HE approved in 2016, the scope of full-time education programs to be implemented within one academic year must be 60 credit points.

account extracurricular activities including, *inter alia*, development of advanced electronic manuals designed to reduce the number of proverbial class hours, if it included payment for supervision of student's independent work—all this would really promote the efficiency of studying important universal, general and specialized professional courses which, unlike specialized musical performance subjects, do not require mandatory individual classes. Abandonment of the old “class hours” system is one of the typical features of the contemporary European system of higher education. According to J. Piro, “students today can look for viable alternatives and use new evaluation channels in order to be ready for replacement of the old approach, i.e., accumulation of credit hours, with the new one based on the concept of competence. It includes remote education technologies such as public online courses, cloud technologies and other methods utilizing mobile web platforms.” (Piro, 2016, 36)

Eventually, due to lack of initiative from the part of the Russian teachers for curriculum improvement, not only does it become unnecessarily dogmatized, but it is impossible to ensure any flexible changing of education path of students, which is one of the key conditions of the Bologna concept of student oriented education. In many cases, the set of elective courses within the curriculum, as noted by O. Zamrij, is aimed at meeting the formal requirement of the FSES rather than respond to real needs of students: “The elective courses of the modern ‘third generation’ state standards allows for adding into the academic process new courses that, in the opinion of the management, may be necessary for the core educational program, by they are not oriented to students’ priorities. At the same time, elective courses as a rule offer no serious alternative of choice so that student’s opportunities are limited again” (Zamrij, 2016, p. 173). In the opinion of the authors of the monograph “Innovations in education,” the new approach to creating the curriculum is “effectively difficult and historically strange for the Russian academic institutions as it calls for new methods of working with diverse audience and application of the ‘a little bit of everything’ principle instead of the Russia’s familiar ‘a lot about one thing’ concept.” (Kozhitov, Yemelyanov, Demin, 2010, p. 372) As a result, courses in most institutions are not chosen by students; they are elected by the management of faculties and departments whose motive is to reduce teaching costs.

However, even teachers opposed to the Bologna Process understand that if the academic activities are planned in a reasonable manner, the block of elective courses may be quite useful in order to determine new ways of development of the core musical specialties. Let me give you an example. In the early 2000’s, there was some criticism in Russia that the choral education system in our country was well established, that it functioned successfully and needed no further development. Indeed, was there anything else to add to the curricula that contained such professional courses as “Conducting,” “Reading of choral scores,” “Choral classes,” “Choral studies,” “Choral literature” (choral music history) and “Teaching methods of professional courses”? However, the last 15 years during which Russia joined actively the common European choral “reality” have shown that today, the most successful professionals are those possessing not only basic professional knowledge but also highly specialized skills. Today, Russian concert venues offer classical romantic music, ancient music, the 20th century music and ultra-modern music (legacy of musical avant-garde and post-avant-garde). Due to such variety of repertory strategies, professionals with special competencies have to be involved. For instance, bachelor’s program and master’s program curricula may have courses that are selected to determine future specialty of graduates, i.e.:

- Theory of contemporary choral notation;
- Ancient vocal polyphony (texture, timbral patterns);
- Contemporary Russian choral music (theory, history);

- Contemporary foreign choral music (theory, history);
- Classical chamber vocal performance (repertory, methods of operation);
- Contemporary chamber vocal performance (repertory, methods of operation).

Thanks to elective courses, both graduates and educational organizations can react flexibly to current challenges. The list of courses may be updated. The courses that have not been chosen by students over a few terms may be removed to be replaced by new ones, for which the demand is higher. It is very important to make sure students are involved in the formation of the elective educational block, too: over a few years, the Gnessins' Russian Academy of Music has been arranging polls of students to draw conclusions about educational objectives of modern students, about courses in the curriculum that would, in their opinion, meet these objectives best of all, and which other courses they would like to see in the curricula.

However, neither reasonable curriculum organization, nor measures for real involvement of students in the selection of individual educational paths within specific educational programs are able to ensure achieving of the principal goal of the Bologna agreement, i.e., academic mobility of teachers and students. As regards outgoing academic mobility, in spite of financial and regulatory difficulties, one can generally observe a positive trend as the number of students spending some academic terms (trimesters) in foreign universities is increasing, and the demand is growing for the Russian teachers invited to participate in educational programs in academic institutions of Asia and, to a less extent, Europe. But as regards incoming academic mobility, there are still certain issues owing to the honestly poor command of English of the overwhelming majority of the Russian music pedagogues. Due to lack of initiatives, both on the government and intra-academic levels, for implementation of bi-lingual educational programs in the field of musical art, real academic exchange with the European and US universities seems just a delusion.⁷

To summarize all the above, one can conclude that over the fifteen years that have passed since Russia joined the Bologna Declaration, there have been some quite significant changes including introduction of multi-level education and elements of the credit unit system and the beginning of implementation of the student-oriented education model. However, in order to achieve the main goal of our country's presence within the Bologna Process—entering the global learning environment as a full-fledged member, there are quite a few issues to cope with. Among them:

1) Issue of financing of educational programs in order to ensure real academic mobility that could be resolved by introducing a system of state grants for most successful students;

2) Issue of building a foreign language competency of students and teachers that could be resolved by joint efforts of the government structures and the management of academic institutions intended to improve the quality of foreign language training as well as by giving every teacher a chance to attend upgrading courses of foreign languages and obtain certificates to evidence their ability to teach in a foreign language.

3) Issue of participation of students' councils in the improvement of educational programs that could only be resolved by creating a new type of student who actually understands the tasks of development of the contemporary professional musical education. Such understanding could be achieved by providing academic courses dedicated to state-of-the-art technologies both in the Russian and foreign learning environment.

⁷ In fairness it must be noted that, as far as academic mobility is concerned, there are also some other issues in the EU countries apart from language communications. For example, according to V. Stepanov, "there are no bachelors at all in Italy, while in the UK, the German bachelor's degree is considered insufficient to enter the British master's program." (Stepanov, 2016, p. 138)

4) Issue of creating some effective planning mechanisms of academic activities taking into consideration positive experience of domestic and foreign methodologists. This issue could be resolved on the level of professional and public organizations such as, for example, federal academic methodological Associations.

Doubtless these issues are just part of what can be included into an up-to-date development program of domestic education in the field of musical art. However, the key challenge as of today is not so much to create such a program; rather, it is to realize that further changes are required in the musical education, and to ensure the government, professional and public organizations are ready to invest certain financial and intellectual resources into their implementation. And this, in turn, would enable us to avoid the danger of unreasonable actions taken to reform the educational system that the experts have been writing now and then over the last ten years: “[...] introduction of ‘strange’ models without their adaptation and thorough approbation might lead to distortion of their deliverables, and in case of education, to degradation of its quality.” (Bolshunova, 2016, p. 31)

* * *

Двадцать лет назад, в 1999 году¹, представителями 29 европейских государств была подписана знаменитая Болонская декларация, положившая начало процессу организации единого европейского образовательного пространства. Как пишут авторы коллективной монографии «Европейская политическая имплементация и высшее образование: анализируя Болонский процесс, «в течение ряда лет после подписания декларации реализация Болоньи стала триумфальным маршем в направлении сближения европейских национальных систем образования и создания Европейской зоны высшего образования (ЕНЕА), обладающей великолепным мировым потенциалом для привлечения иностранных студентов» (Sin, Veiga, Amaral, 2016, p. 1).

Сегодня, когда число присоединившихся к Болонскому процессу государств увеличилось до 48 (включая не только страны Евросоюза, но и государства постсоветского пространства — Россию, Украину, Азербайджан, Грузию), а отдельные положения декларации реализованы несколькими десятками азиатских, северо- и южноамериканских государств, которые официально ее не подписывали, целый ряд исследователей (Cañado, 2015, Berndson, 2015, Land, Rattray, 2014) говорят о реальных попытках создания единого образовательного пространства в мировом масштабе. Стремление к унифицированной структуре высшего образования, организации академической мобильности преподавателей и студентов, гибкой реакции содержания образовательных программ на актуальные запросы рынка труда — все это кажется бесспорными плюсами Болонского процесса. Однако различия в нормативно-правовом регулировании высшего образования различных стран, «риск потери национально-культурной и образовательной идентичности в погоне за европейскими и мировыми стандартами качества высшего образования» (Голышева, 2017) продолжают вызывать вопросы и сегодня.

При этом постоянно муссирующийся в последние пятнадцать лет вопрос о целесообразности участия нашей страны в Болонском процессе в настоящее время явно потерял свою актуальность. Открытость России общемировым процессам, стремление к активной интеграции на политическом, экономическом, научном и культурном уровнях включает развитие российского образования, в соответствии с мировыми стандартами качества, в

¹ Статья написана в 2019 году (прим. ред.-сост.).

число приоритетных государственных задач. Таким образом, сегодня в первую очередь необходимо объективный анализ действительного положения российского образования в мире, исходя из положений Болонской декларации.

Российская система профессионального музыкального образования — одна из наиболее консервативных и, как следствие, наименее восприимчивых к любым внешним воздействиям. Результатом этого стал курьезный феномен дублирования образовательных планов, настроенных на болонскую систему “бакалавриат–магистратура”, программами, наследующими традиции советского пятилетнего обучения в вузе. Например, музыканты–инструменталисты сегодня обучаются как по программам направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» (бакалавриат–магистратура), так и по программам специальности «Искусство концертного исполнительства» (специалитет). При этом содержание, кадровое и материально-техническое их обеспечение, а также формы промежуточной и итоговой аттестации обучающихся практически полностью совпадают.

Желание ряда творческих вузов сохранить пятилетний специалитет объясняется не только боязнью обновлений, но и отношением к бакалавру как “недоспециалисту”, выпускнику с “неполным высшим образованием”². Подобная позиция, принимаемая многими преподавателями и, к сожалению, работодателями, не дает возможности оценить выгоды новой многоуровневой системы, увидеть, что она позволяет конкретизировать профессиональные задачи, стоящие перед выпускниками музыкальных вузов. Выпускники–бакалавры, составляющие большинство обучающихся, ориентированы на решение педагогических задач на уровне предпрофессионального музыкального образования в детских музыкальных школах и среднего профессионального образования в музыкальных колледжах. Выпускники магистратуры, которые составляют около 30% от числа обучающихся в бакалавриате, обладают компетенциями, необходимыми для преподавания не только в средних профессиональных учебных заведениях, но и в высших.

Существуют и безусловные финансовые выгоды от введения новой системы, связанные с сокращением расходов, направляемых на формирование квалифицированных кадров. Советская одноуровневая система высшего образования была ориентирована на некую усредненную модель выпускника, диплом которого позволял ему работать как в начальном, так в среднем и в высшем звеньях музыкального образования. Место работы во многом зависело от дарования выпускника. При этом государство затрачивало лишние средства на формирование у обучающегося тех профессиональных знаний, умений и навыков, которые ему могли и не пригодиться в жизни (например, те, что были связаны с преподаванием в высших учебных заведениях, в которых большинство выпускников никогда и не работало).

Выступающие против многоуровневого высшего образования деятели российской культуры часто не понимают, что Болонская система создает лишь определенную структуру образования, в то время как содержание образовательных программ уровней бакалавриата и магистратуры формируют сами образовательные организации. Об этом еще в 2003 году очень точно сказал Педро Лурти: «Цель Болонской Декларации состоит в создании того, что далеко как от разобщенности, так и от унификации, но что может быть названо организованным разнообразием» (Lourtie, 2003, p. 43).

² Косвенным свидетельством того, что данная ситуация имеет место и в европейских странах, является коммюнике Конференции европейских министров по делам высшего образования в Ереване (2015), содержащее рекомендацию странам-участникам Болонского процесса «обеспечить справедливый доступ обладателей степеней первого цикла [бакалавров. — *А.Р.*] и поощрять работодателей к адекватному использованию всех квалификаций высшего образования» (цит. по: Четвериков, 2016, с. 88).

Эволюция федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования за последние 8 лет явно свидетельствует о тенденции ухода от жестких требований в отношении формирования учебного плана: если ФГОС образца 2010–2011 гг. не только предписывали объем зачетных единиц по основным образовательным циклам, но и наименования конкретных дисциплин, то в ФГОС 2016 года (ФГОС 3+) и ФГОС 2017 года (ФГОС 3++) заданы только пропорции трудоемкости между базовой (обязательной) и вариативной (формируемой участниками образовательных отношений) частями учебного плана и примерное его наполнение дисциплинами. Их наименование и трудоемкость и, что самое важное, содержание должны определяться самими образовательными организациями, а точнее — преподавателями. И здесь, поскольку речь идет о профессиональном музыкальном образовании, мы сталкиваемся, пожалуй, с самыми серьезными трудностями.

Одним из ключевых положений Болонской декларации является введение кредитно-модульной системы. Учебный план должен состоять из нескольких модулей, каждый из которых связан с внутренне упорядоченным набором знаний, умений и навыков, направленных на решение определенного круга профессиональных задач. Трудоемкость каждого модуля измеряется кредитами ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System) — Европейской системой перевода и накопления баллов. В России кредитам ECTS соответствуют зачетные единицы, объем которых с апреля 2017 года устанавливается образовательными учреждениями самостоятельно³. Функционирование этой крайне необходимой для организации академической мобильности студентов кредитно-модульной системы в российском высшем музыкальном образовании связано с рядом серьезных проблем. Первая из них обусловлена нюансами нормативно-правового регулирования. Приказ Министерства образования и науки РФ от 12 сентября 2013 г. N 1061 «Об утверждении перечней специальностей и направлений подготовки высшего образования» по всем направлениям подготовки бакалавриата и специалитета внутри УГСН (укрупненной группы специальностей и направлений подготовки) 53.00.00 Музыкальное искусство устанавливает педагогическую и художественно-творческую (в некоторых случаях научно-исследовательскую) деятельность в качестве неотъемлемых составляющих квалификации профессиональных музыкантов. Изолированное изучение дисциплин, связанных с каждым из этих видов деятельности, равно как и возможность выбора только одного из них, исключены. Следовательно, модульный принцип может быть реализован в большей мере в отношении побочных видов деятельности, представленных в ФГОС: культурно-просветительской, организационно-управленческой, научно-исследовательской (для музыкантов-исполнителей) или художественно-творческой (для музыковедов).

Вторая проблема состоит в отсутствии созданных на государственном или профессионально-общественном уровнях механизмов определения трудоемкости дисциплин (модулей) и формирования целесообразных пропорций между различными составляющими зачетной единицы (кредита): контактной и самостоятельно работой, подготовкой к аттестации и ее проведением⁴. Часто распределение зачетных единиц между дисциплинами учеб-

³ Приказ Министерства образования и науки РФ от 5 апреля 2017 г. № 301 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по образовательным программам высшего образования — программам бакалавриата, программам специалитета, программам магистратуры».

⁴ Как отмечают О. Печерина и Р. Жуков, подобная проблема существует и в некоторых европейских странах (Печерина, Жуков, 2017, с. 124).

ного плана происходит механически в рамках выполнения требования ФГОС о равной трудоемкости каждого года обучения⁵. В результате в ряде вузов возникает забавная ситуация: объем одной и той же дисциплины в учебных планах отдельных профилей подготовки отличается, несмотря на использование единых форм обучения и аттестации. Кроме того, в последние годы наметилась опасная тенденция уменьшения контактной работы студентов с преподавателем в пользу расширения самостоятельной работы обучающихся. На практике это ведет к сокращению часов лекционных, практических и индивидуальных занятий без соответствующей оптимизации самостоятельной работы. Еще в 2006 году об опасности непродуманного распределения часов внутри академических кредитов писала Е. Кудрявцева, анализирувавшая негативный опыт вошедших в Болонский процесс немецких университетов: «При постановке “академических кредитов” в расчет не принимается разница между объемами усвоенных с помощью преподавателя и самостоятельно усвоенных знаний; Предполагается, что урезанные аудиторские часы должны быть возмещены самостоятельной работой студентов. Однако самостоятельной работе студента нужно обучить, нужно актуализировать соответствующую мотивацию, разработать задания, которые должны быть индивидуально ориентированы и соответствовать возможностям и потенциалу каждого студента, обеспечить полноценный контроль их выполнения, все это требует от преподавателя едва ли не больших часовых и интеллектуальных затрат, чем количество “урезанной” аудиторной нагрузки, однако на руководство самостоятельной работой выделяется крайне мало времени» (Кудрявцева, 2006, с. 116–117).

Сегодня, по прошествии 14 лет, это высказывание стало еще более актуальным, учитывая, что в российских музыкальных вузах руководство самостоятельной работой студентов вообще не входит в нагрузку преподавателя.

Переход к кредитно-модульной системе при реализации образовательных программ в сфере музыкального искусства осложняется и отсутствием инициативы большинства педагогов в разработке новых методов преподавания, в том числе ориентирующихся на дистанционные образовательные технологии. Пока не очень приспособленные к работе в индивидуальном классе, эти технологии при проведении групповых занятий могли бы существенно оптимизировать образовательный процесс. Нежелание современных преподавателей что-либо менять в основных формах проведения занятий обусловлено не столько их инертностью, сколько опасением со временем лишиться своего места работы. В век беспрецедентного развития информационного пространства в нашей стране, часто связанного с неуважением к интеллектуальной собственности, реализация авторских курсов посредством электронных пособий, видеоуроков может содействовать «выводу за скобки» самой фигуры преподавателя. Серьезную альтернативу этому неуправляемому процессу могла бы создать электронная информационная образовательная среда российских вузов с продуманной системой защиты информации. Однако для ее организации и успешного функционирования необходимо изменить саму систему оплаты труда преподавателей. Пока в основе расчета заработной платы лежит число реализованных аудиторных часов, невозможно вести разговор о совершенствовании учебного процесса. Реальный учет при оплате труда показателей внеучебной работы, состоящей в том числе и в выпуске новейших электронных пособий, призванных сократить количество пресловутых лекционных часов, оплата руководства самостоятельной работой студентов — все это реально способствовало бы повышению

⁵ Согласно п. 3.3 действующих ФГОС ВО, утвержденных в 2016 году, объем программ в очной форме обучения, реализуемых за один учебный год, должен составлять 60 з. е.

эффективности изучения важных универсальных, общепрофессиональных и профессиональных курсов, не требующих, в отличие от специальных музыкально-исполнительских дисциплин, обязательного наличия индивидуальных занятий. Отказ от старой системы аудиторных часов является одной из характерных примет современной системы высшего образования в Европе. По словам Ж. Пиро, «студенты сегодня могут искать жизнеспособные альтернативы и использовать новые каналы аттестации, чтобы быть готовыми к замене прежнего подхода – накопления зачетных часов – новым, основанным на понятии компетентности. Он включает технологии дистанционного обучения, такие как открытые онлайн-курсы, облачные технологии и иные методы, использующие мобильные Интернет-платформы» (Piro, 2016, p. 36).

В итоге отсутствие инициативы со стороны российских преподавателей в совершенствовании учебного плана приводит не только к его неоправданной догматизации, но и делает невозможным обеспечение гибкого изменения образовательной траектории обучающихся — одного из ключевых условий болонского принципа студентоцентрированного обучения. Набор элективных дисциплин в составе учебного плана во многих случаях, как отмечает О. Замрий, призван формально выполнить требование ФГОС, а не обеспечить реальные запросы студентов: «Вариативная часть в современных государственных стандартах “третьего поколения” позволяет вносить в учебный процесс новые дисциплины, необходимые, с точки зрения руководства, основной образовательной программе, но они не ориентированы на студенческие приоритеты. В то же время курсы по выбору, как правило, не дают действительно серьезной альтернативности их выбора, что опять ограничивает возможности студента» (Замрий, 2016, с. 173). По мнению авторов монографии «Инновации в образовании» новый подход в формировании учебного плана «объективно труден и исторически непривычен для российских вузов, ибо предполагает иные способы работы с разнодисциплинарным контингентом и использование принципа “понемногу о многом” вместо привычного для россиян принципа “помногу об одном”» (Кожитов, Емельянов, Демин, 2010, с. 372). В результате в большинстве вузов выбор дисциплин делают не студенты, а руководство кафедрами, факультетами, которые стремятся снизить затраты на обучение.

Однако даже отрицательно настроенным по отношению к Болонскому процессу педагогам понятно, что при разумном планировании учебного процесса блок элективных дисциплин может оказаться весьма полезным в определении новых путей развития основных музыкальных специальностей. Приведем конкретный пример. Еще в начале 2000-х годов в России звучали критические замечания о том, что система хорового образования в нашей стране сложилась, успешно функционирует, и в дальнейшем ее развитии нет необходимости. Действительно, что же можно было еще предложить для введения в учебные планы вместе с такими профессиональными дисциплинами как «Дирижирование», «Чтение хоровых партитур», «Хоровой класс», «Хороведение», «Хоровая литература» (история хоровой музыки), «Методика преподавания профессиональных дисциплин»? Однако последние 15 лет, связанные с активным включением России в общеевропейскую хоровую «действительность», продемонстрировали, что наиболее успешным сегодня становится профессионал, владеющий не только базовыми профессиональными знаниями, но и узкоспециальными. Сегодня в России на концертных площадках представлена и классико-романтическая музыка, и музыка старинная, и музыка XX века, и ультрасовременная (наследие музыкального авангарда и поставангарда). Подобная разность векторов репертуарных стратегий приводит

к необходимости включения в работу профессионалов, владеющих особыми компетенциями. К примеру, в учебных планах бакалавриата и магистратуры появляются дисциплины, выбор которых обуславливает и будущую узкую профильную направленность выпускника:

- Теория современного хорового письма;
- Старинная вокальная полифония (фактура, тембрика);
- Современная российская хоровая музыка (теория, история);
- Современная зарубежная хоровая музыка (теория, история);
- Классическое камерно-вокальное исполнительство (репертуар, методы работы);
- Современное камерно-вокальное исполнительство (репертуар, методы работы).

Наличие дисциплин по выбору позволяет не только выпускникам, но и образовательной организации гибко реагировать на запросы времени. Список дисциплин по выбору может обновляться. Те дисциплины, которые в течение нескольких семестров не востребованы студентами, могут уходить, на их смену приходят новые — более востребованные. Очень важно, чтобы в формировании элективного образовательного блока участвовали и студенты: несколько лет в Российской академии музыки им. Гнесиных проводятся опросы студентов, позволяющие сделать вывод о том, какие цели образования преследуют современные студенты, какие дисциплины в учебном плане, по их мнению, максимально отвечают эти целям, какие дисциплины они желали бы увидеть в составе учебных планов.

Однако ни разумная организация учебных планов, ни обеспечение реального участия студентов в выборе индивидуальных образовательных траекторий внутри конкретных образовательных программ не способны обеспечить достижение основной цели Болонского соглашения — академической мобильности преподавателей и студентов. В отношении входящей академической мобильности, вопреки финансовым и нормативно-правовым сложностям, в целом можно говорить о позитивной тенденции увеличения числа студентов, проводящих отдельные семестры (триместры) обучения в зарубежных вузах, а также о возрастающей востребованности российских педагогов в реализации образовательных программ в вузах Азии и, в меньшей степени, Европы. Но с входящей академической мобильностью существуют пока определенные сложности, обусловленные откровенно невысоким уровнем английского языка у подавляющего большинства российских педагогов-музыкантов. Отсутствие инициатив по реализации двуязычных образовательных программ в сфере музыкального искусства как на государственном, так и на внутривузовском уровне, приводит к тому, что реальный академический обмен с вузами Европы и США сегодня кажется лишь призрачной мечтой⁶.

Суммируя вышесказанное, можно сделать вывод, что за пятнадцать лет, прошедших с момента присоединения России к Болонскому соглашению, произошли весьма существенные изменения, связанные с введением многоуровневого образования и элементов кредитной модульной системы, началом реализации студентоцентрированной модели обучения. Однако, чтобы была достигнута главная цель существования нашей страны внутри

⁶ Справедливости ради отметим, что в странах Европейского союза наряду с проблемами языковой коммуникации продолжают возникать и иные вопросы по обеспечению академической мобильности. Например, как отмечает В. Степанов, «в Италии вообще нет бакалавров, а в Великобритании немецкий бакалавриат считается недостаточным для поступления в английскую магистратуру» (Степанов, 2016, с. 138).

Болонского процесса — вхождения в мировое образовательное пространство в качестве его полноценного участника, необходимо справиться с рядом проблем. Среди них:

1) Проблема финансирования образовательных программ в обеспечении реальной академической мобильности, которую возможно решить за счет введения государственной системы грантов для наиболее успешных студентов.

2) Проблема формирования иноязычной компетенции обучающихся и преподавателей, которая может быть решена совместными усилиями государственных структур и руководства вузов по повышению качества преподавания иностранного языка, а также обеспечением каждого преподавателя возможностью обучаться на языковых курсах повышения квалификации и получать сертификаты, подтверждающие возможность преподавания на иностранном языке.

3) Проблема участия студенческих советов в совершенствовании образовательных программ, решить которую возможно только формированием студента нового типа, обладающего реальным пониманием задач развития современного профессионального музыкального образования. Достижению подобного понимания могли бы содействовать учебные курсы, посвященные новейшим технологиям не только в российском, но и в зарубежном образовательном пространстве.

4) Проблема формирования действенных механизмов планирования учебной деятельности, учитывающей позитивный опыт отечественных и зарубежных методистов. Такую проблему можно было бы решить на уровне профессионально-общественных организаций, таких как, например, федеральные учебно-методические объединения.

Безусловно, эти проблемы лишь часть того, что может быть включено в актуальную программу развития отечественного образования в сфере музыкального искусства. Однако ключевая задача сегодняшнего дня состоит не столько в формировании подобной программы, сколько в осознании необходимости дальнейших изменений в музыкальном образовании и готовности государственных и профессионально-общественных организаций вкладывать финансовые и интеллектуальные средства в их осуществление. А это в свою очередь позволит избежать опасностей непродуманных действий по реформированию образовательной системы, о которых постоянно пишут эксперты в последние десять лет: «(...) введение “чужих” моделей без их адаптации и тщательной апробации может привести к искажению конечного результата, а в отношении образования — снижению его качества» (Большунова, 2016, с. 31).

References

- Berndson, E. (2015). Internationalization of the curriculum (Bologna Process). In J. Ishiyama, W.J. Miller, E. Simon (Eds.), *Handbook on Teaching and Learning in Political Science and International Relations* (pp. 132–143). Edvard Elgar Publishing.
- Bol'shunova, N.Ya. (2016, April). Bolonskij protsess v dejstvii: problemy i perspektivy [Bologna process in progress: problems and perspectives]. *Razvitie cheloveka v sovremennom mire: materialy VII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem*. 19–21 aprelya 2016 goda [Development of the person in the modern world: Proceedings of the 7th National academic and research conference. 2016. April, 19–21], Novosibirsk (pp. 27–38). Novosibirsk State Pedagogical University.

- Cañado, M.L.P. (2015). Democratization in European Higher Education: The Past, Present, and Future of the Bologna Process. In P. Blessinger, J.P. Anchan (Eds.), *Democratizing Higher Education: International Comparative Perspectives* (pp. 44–60). Routledge.
- Chetverikov, A.O. (2016). Pravo Soveta Evropy i Bolonskij protsess [Law of the Council of Europe and Bologna Process]. *Aktual'nye Problemy Rossijskogo Prava* [Current Problems of Russian Law] (2), 79–91.
- Golysheva, N.V. (2017). Problemy i perspektivy vnedreniya elementov Bolonskogo processa v sistemu rossijskogo vysshego obrazovaniya [Problems and the prospects of introduction of elements of Bologna Process in the system of the Russian higher education]. *Alleya Nauki: Nauchno-prakticheskij Elektronnyj Zhurnal* [Avenue of Science: Scientific and Practical Online Journal], 4 (16), 844–852. Retrieved January 4, 2019, from https://alley-science.ru/domains_data/files/DecemberJurnal17/Chetvertyy%20tom%20Dekabr%202017.pdf
- Kozhitov, L.V., Emel'yanov, S.G., Demin, V.A. (2010). *Innovatsii v obrazovanii: monografiya* [Innovations in education: monography]: Kursk State Technical University.
- Kudryavtseva, E.L. (2006). Bolonskij protsess: Pro & Contra (vzglyad iz auditorii nemetskogo universiteta) [Bologna process: Pro & Contra (look from audience of the German university)]. *Obrazovanie i Nauka* [Education and Science] (1), 115–122.
- Land, R., Rattray, J. (2014). Policy Drivers and Barriers to Implementation: Contexts of Practice. In H. Eggins (Ed.), *Drivers and Barriers to Achieving Quality in Higher Education* (pp. 13–26). Sense Publishers.
- Lourtie, P. (2003). From “Lisboa 1997” to the European Area in 2001: trends and developments in European higher education. In S. Bergan (Ed.), *Recognition issues in the Bologna Process* (pp. 43–47). Council of Europe Publishing.
- Pecherina, O.V., Zhukov, R.S. (2017). Podgotovka bakalavrov v evropejskih stranah i Rossii v ramkah Bolonskogo protsessa [Training of bachelors in the European countries and Russia within the Bologna Process]. *Pedagogicheskie Nauki* [Pedagogical Sciences] (4), 123–127.
- Piro, J.M. (2016). *Revolutionizing Global Higher Education Policy: Innovation and the Bologna Process*. Routledge.
- Sin, C., Veiga, A., Amaral, A. (2016). *European Policy Implementation and Higher Education. Analysing the Bologna Process*. Macmillan Publishers Ltd.
- Stepanov, V.I. (2016). Problemy formirovaniya evropejskogo prostranstva vysshego obrazovaniya v ramkah bolonskogo protsessa [Problems of formation of the European space of the higher education within the Bologna Process]. *Vestnik TGPU* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University] (4), 131–139.
- Zamrij, O.N. (2016). Pravovye problemy preobrazovanij v evropejskoj i rossijskoj sistemah vysshego obrazovaniya v ramkah bolonskogo protsessa [Legal problems of transformations in the European and Russian higher education systems within the Bologna Process]. *Vestnik TvGU. Seriya “Pravo”* [Bulletin of Tver State University. Issue “Law”] (1), pp. 169–175.

Литература

1. Большунова Н.Я. Болонский процесс в действии: проблемы и перспективы // Развитие человека в современном мире: материалы VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. 19–21 апреля 2016 года. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2016. С. 27–38.

2. Голышева Н.В. Проблемы и перспективы внедрения элементов Болонского процесса в систему российского высшего образования // Аллея науки: научно-практический электронный журнал. 2017. Т. 4. № 16. С. 844–852. URL: https://alley-science.ru/domains_data/files/DecemberJurnal17/Chetvertuy%20tom%20Dekabr%202017.pdf (дата обращения: 04.01.2019).
3. Замрий О.Н. Правовые проблемы преобразований в европейской и российской системах высшего образования в рамках болонского процесса // Вестник ТвГУ. Серия «Право». 2016. № 1. С. 169–175.
4. Кожитов Л.В., Емельянов С.Г., Демин В.А. Инновации в образовании: монография. Курск: Курский государственный технический университет, 2010. 639 с.
5. Кудрявцева Е.Л. Болонский процесс: Pro & Contra (взгляд из аудитории немецкого университета) // Образование и наука. 2006. № 1. С. 115–122.
6. Печерина О.В., Жуков Р.С. Подготовка бакалавров в европейских странах и России в рамках Болонского процесса // Педагогические науки. 2017. № 4. С. 123–127.
7. Степанов В.И. Проблемы формирования европейского пространства высшего образования в рамках болонского процесса // Вестник ТГПУ. 2016. № 4. С. 131–139.
8. Четвериков А.О. Право Совета Европы и Болонский процесс // Актуальные проблемы российского права. 2016. № 2. С. 79–91.
9. Berndson E. Internationalization of the curriculum (Bologna Process) // Handbook on Teaching and Learning in Political Science and International Relations / Ed. J. Ishiyama, W.J. Miller, E. Simon. Cheltenham–Northampton: Edward Elgar Publishing, 2015, pp. 132–143.
10. Cañado M.L.P. Democratization in European Higher Education: The Past, Present, and Future of the Bologna Process // Democratizing Higher Education: International Comparative Perspectives / Ed. by Blessinger P., Anchan J.P. New York – London: Routledge, 2015, pp. 44–60.
11. Land R., Rattray J. Policy Drivers and Barriers to Implementation: Contexts of Practice // Drivers and Barriers to Achieving Quality in Higher Education / Ed. H. Egging. – Rotterdam – Boston – Taipei: Sense Publishers, 2014, pp. 13–26.
12. Lourtie P. From “Lisboa 1997” to the European Area in 2001: trends and developments in European higher education // Recognition issues in the Bologna Process / Ed. S. Bergan. – Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2003, pp. 43–47.
13. Piro J.M. Revolutionizing Global Higher Education Policy: Innovation and the Bologna Process. New York – London: Routledge, 2016. 232 p.
14. Sin C., Veiga A., Amaral A. European Policy Implementation and Higher Education. Analysing the Bologna Process. London: Macmillan Publishers Ltd., 2016. 236 p.

Alexander S. RYZHINSKY

D.Sc. (Art History), Professor, Rector of the Gnesins Russian Academy of Music, Russian Federation Government Award Winner (2018)

РЫЖИНСКИЙ Александр Сергеевич

Доктор искусствоведения, профессор, ректор Российской академии музыки им. Гнесиных, Лауреат Премии Правительства Российской Федерации (2018)

Loring@list.ru

**Vadim V. DUDA, Grigoriy R. KONSON, Ekaterina V. NIKONOROVA: Interview /
Интервью Григория Консона и Екатерины Никоноровой с Вадимом Дудой**

**RUSSIAN STATE LIBRARY IN THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC, EDUCATIONAL AND
CULTURAL EXPANSE AT THE BEGINNING OF 21ST CENTURY¹**

**РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА В МЕЖДУНАРОДНОМ
НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ И КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ²**

Abstract. Grigoriy Konson and Ekaterina Nikonorova speak with Vadim Duda, the General Director of the Russian State Library (RSL), about the topical problems of librarianship as an informational, cultural and educational branch of world science. One of the main challenges is preserving the national heritage—restoration of bibliographic archival documents, following the principles of “conservatism and innovation.”

The second problem is to find the optimal way to interact with other libraries, which would make it possible to work together while maintaining the uniqueness and independence of each library. First of all, efforts to catalog, promote and recommend publications should be combined, taking into account the modern development of information technologies. Since 2014, the “Model Standard for the Activities of a Public Library” has been operating. According to this standard, within the frames of pilot projects, several model municipal libraries have been modernized with special attention paid to spaces, stocks, and interesting events, as a result of which the libraries have become full-fledged community centers. For the next 6 years, renewal of 110 libraries per year will be financed by the federal budget. 700 million rubles annually will be allocated for these purposes, totalling to 4.2 billion. On a national scale the project is coordinated by the Russian State Library.

An extremely valuable asset of the library is the dissertation bases, not all of which, however, are in the public domain. Therefore, enhanced cooperation with the National Electronic Library, which could significantly digitalize the service of readers, would be particularly advantageous.

Keywords: Russian State Library (RSL), National Electronic Library (NEB), digitized funds, restoration, archival documents, projects, national project, federal, municipal and model libraries

Аннотация. Интервью Григория Консона и Екатерины Никоноровой с генеральным директором Российской государственной библиотеки (РГБ) Вадимом Дудой раскрывает актуальные проблемы библиотечного дела как информационно-культурно-образовательной отрасли мировой науки. Одной из главных при ежегодных поступлениях в фонды РГБ является проблема сохранения национального достояния — реставрации библиографических архивных документов, следуя принципам «консерватизма и инновации».

¹ Authors of the interview express their sincere appreciation to Ekaterina A. Shibaeva—Deputy Chief Editor of the *Observatory of Culture* Journal—for her assistance in preparing this text for the publication.

² Авторы публикации благодарят заместителя главного редактора научного рецензируемого журнала «Обсерватория культуры» Е.А. Шибаеву за помощь в подготовке текста к печати.

Вторая проблема заключается в поиске оптимальных принципов взаимодействия РГБ с другими библиотеками, в русле которых можно было бы работать сообща и сохранить уникальность, а также самостоятельность каждой библиотеки. В первую очередь здесь нужно объединить усилия по каталогизации, продвижению и рекомендации каких-либо изданий, учитывая, конечно, современное развитие информационных технологий. С 2014 года действует «Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки», в соответствии с которым были созданы несколько пилотных проектов модельных муниципальных библиотек, в которых проведена модернизация, уделено внимание пространствам, фондам, обслуживанию интересных мероприятий, в результате чего библиотека становилась полноправным центром сообщества. Теперь в течение 6 лет 110 библиотек в год будут модернизироваться за счет федерального бюджета. На эти цели будет направлено 700 млн рублей в год, то есть всего 4,2 млрд. РГБ является координатором этого проекта в национальном масштабе.

Необычайно ценным активом библиотеки являются базы диссертаций, не все из которых, однако, находятся в свободном доступе. Поэтому особенно перспективным здесь было бы развитие сотрудничества с Национальной электронной библиотекой, благодаря чему роль цифровизации в обслуживании читателей могла бы существенно вырасти.

Ключевые слова: Российская государственная библиотека (РГБ), Национальная электронная библиотека (НЭБ), оцифрованные фонды, реставрация, архивные документы, проекты, национальный проект, федеральные, муниципальные и модельные библиотеки.

Григорий Консон (*впоследствии — Г.К.*). *Мы беседуем с генеральным директором Российской государственной библиотеки Вадимом Дудой (далее — В.Д.), который любезно согласился ответить на вопросы, наиболее существенные в преддверии Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия».*

В.Д. Давайте начнем с того, что сегодня день — очень удачный для такого интервью, потому что утром в 10 часов³ состоялось большое событие, которым мы очень гордимся, — это *открытие Международного научно-практического семинара по реставрации библиографических архивных документов* (Реставрация документа: консерватизм и инновации: 2019 а). Не буду скрывать, что это одно из самых значимых и интересных направлений в нашей деятельности. Я лично всегда боюсь слишком близко подойти к этой теме по той простой причине, что она очень затягивает. Как только ты погружаешься в то, что называется реставрацией, то из нее потом очень трудно выбраться обратно. Можно привести такой пример: все мы еще помним существовавшие лет 10–15 назад 5- и 8-дюймовые дискеты. Мне кажется, можно с уверенностью сказать, что их больше нет, они вымерли как класс. Это я говорю к тому, что при всем соблазне сказать, что электронные средства сохранения информации достигли пика своего развития, и больше ни о чем не нужно волноваться, опыт последних 15–20 лет показывает, что все же это не совсем так, потому что, в отличие от упомянутых дискет, многие инкунабулы, палеотипы, рукописи находятся в замечательном состоянии, и наше дело — обеспечить их передачу будущим поколениям.

³ Интервью проходило 9 апреля 2019 года (прим. ред.-сост.).

Если честно, я являюсь большим фанатом искусства именно книги, бумаги, пергамента, считаю, что нет ничего выше искусства альдины⁴ Венеции. Для меня лично — это предпочтение. Поэтому очень приятно, что у нас проходит такая важная встреча. Реставраторы — это профессия штучная, они не занимаются массовым производством. Уверен, когда высокие профессионалы собираются вместе, они найдут, чем обменяться и как поделиться опытом, и их личное общение очень важно. Приведу несколько сухих цифр по конференциям последних лет: в 2016 году было 35 докладов, в 2017 — 80, 2018 — 180, а в 2019 году — уже 250. Приятно, что доклады представлены из шести стран. Замечательные эксперты есть из Армении, которая вообще известна своей научной школой. Есть специалисты из Италии, Латвии, Словакии. Это действительно международное событие. Но, возможно, эта тема не вписывается в нашу беседу?

Екатерина Никонорова (в дальнейшем **Е.Н.**). Реставрация — это тоже искусство. В издательстве РГБ «Пашков дом» к научно-практическому семинару выпущен иллюстрированный сборник статей с докладами текущего года «Реставрация документа: консерватизм и инновации» [Реставрация документа: консерватизм и инновации, 2019 б]. В сборник вошли статьи авторов из Грузии, Казахстана, Словакии и России, показаны результаты работы с документом до реставрации и после. Данный сборник еще одно доказательство того, что реставрация документов — это интересный и увлекательный мир. Это действительно искусство.

Г.К. Хотел бы прояснить точки соприкосновения наших тем. Конференция «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия» в этом году проходит на площадках нескольких академических партнеров — Российской государственной библиотеки, Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей России, Института современного искусства, но сам концепт — это наиболее узнаваемый проект на бывшем постсоветском пространстве, посвященный междисциплинарному искусствоведению. В 2017 году, когда имел место предыдущий подобный проект, ему сопутствовал особо значительный успех. На базе Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке я проводил Международную научную конференцию «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия», поддержанную грантом Российского фонда фундаментальных исследований, сборник (Искусствоведение в контексте других наук, 2017) которой (состоящий из 81 статьи) впервые в истории междисциплинарного русскоязычного искусствознания был индексирован в *Web of Science Core Collection*, что во многом было обусловлено «нишеваностью» проекта, равно как и его качеством. Ваш рассказ раскрывает новые грани в науке об искусстве. Так что, пожалуйста, продолжайте. Все, что Вы говорите, вызывает очень большой интерес.

В.Д. Продолжая тему научно-практического семинара, хочу обратить внимание на его главную тему — «Консерватизм и инновации», потому что в деле реставрации невозможно обойтись ни без хорошего консерватизма, ни без инноваций. Это действительно высокое искусство. Однако чаще всего реставрационные отделы в учреждениях культуры работают «подальше от глаз» и ютятся где-то в подвале. Это глубоко неспра-

⁴ Издания венецианских типографов XV–XVI веков.

ведливо, потому что широкой публике такую работу надо показывать. Чтобы наши восторженные читатели, особенно дети, видели, что происходит с книгой и как восстанавливаются страницы, какая это фантастически интересная работа. Так, например, во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы (ВГБИЛ, в просторечие — «Иностранка»)⁵ было принято решение переместить Центр реставрации, который находился в цоколе. Отремонтировали примерно 800 кв. м красивого светлого помещения на 1 этаже, которое будет доступно для совершенно нового европейского центра реставрации и консервации ИФЛА ПАК⁶, планируемого к открытию через несколько месяцев. В Российской государственной библиотеке мы тоже приложим много усилий, чтобы читатели могли насладиться искусной работой наших реставраторов.

Г.К. *Чудесно. А возможно ли узнать общую концепцию Российской государственной библиотеки, в большей мере даже касающуюся читателей широкого профиля, а не профессионалов. Как «Ленинка» видит себя сегодня?*

В.Д. Я бы постарался избегать высоких слов. Мы очень консервативный институт, который *продолжает развитие основной миссии национальной библиотеки, что заключается в необходимости собирать и сохранять культурное наследие нашей страны, предоставляя к нему доступ.* Другое дело, что возникает много новых технологий, например, обеспечение доступа к оцифрованным фондам, которые мы внедряем с большим удовольствием. Думаю, что название упомянутого семинара «Консерватизм и инновации» и выражает нашу концепцию. Мы останемся национальной библиотекой, которая бережно сохраняет и то богатство, что нам досталось, и то, что поступает к нам каждый год. И, конечно, мы будем активно продвигать инновационные технологии навигации.

Г.К. *Каковы принципы взаимодействия РГБ с другими библиотеками — партнерство или конкуренция?*

В.Д. Это очень непростой вопрос для нашего сообщества. С одной стороны, оно очень четкое и отличается большой цельностью. Мы хорошо друг друга знаем и плотно общаемся. Есть Российская библиотечная ассоциация (РБА), и есть некоторые другие. Число конференций, семинаров, встреч весьма существенно. Но с другой стороны, сохраняется не то чтобы конкуренция, а уникальность и самостоятельность каждой библиотеки. Однако есть очень многое из того, что мы могли бы сделать вместе, с учетом современного развития информационных технологий, — объединить усилия по каталогизации, продвижению и рекомендации каких-либо изданий. Но мы этого не делаем. Прежде всего — на уровне национальных библиотек, хотя, казалось бы, чего проще? У нас (в РГБ) примерно 300 человек занимаются каталогизацией. И примерно столько же работают над каталогизацией в Российской национальной библиотеке (РНБ, Санкт-Петербург). Делаем мы плюс-минус одно и то же. Есть определенные разногласия по форматам, еще каким-то технологическим моментам, хотя, казалось бы, различия не столь существенны, но договориться не можем. Поэтому главное мое пожелание — это научиться работать вместе. Нам не нужно формировать единую глобальную позицию

⁵ До августа 2018 г. В.В. Дуда являлся генеральным директором ВГБИЛ.

⁶ ПАК (РАС — Preservation and Conservation — Сохранность и консервация) — одна из основных стратегических программ Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА), учрежденная в 1984 году (подробнее см: About the Preservation and Conservation Strategic Programme, 2019).

по всем вопросам, включая политические, это невозможно. Но абсолютно точно, что мы должны научиться делать какие-то совместные проекты.

Г.К. *И насколько Ваши партнеры разделяют Вашу позицию?*

В.Д. Знаете, уже есть первые успехи. Достаточно давно, в 2014 году был принят документ «Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки» (Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки, 2014). Это была идея В.Р. Мединского, занимавшего тогда пост министра культуры России. Новизна характеризовалась тем, чтобы сформировать несколько настоящих пилотных проектов в соответствии с Модельным стандартом и показать, что библиотека может быть успешной и востребованной. Это должно было касаться не таких культовых библиотек, как РГБ («Ленинка»), РНБ или Государственная публичная историческая библиотека России (ГПИБ), а небольших муниципальных. За несколько лет были созданы несколько пилотных проектов модельных муниципальных библиотек, в которых проведена модернизация, было уделено внимание пространствам, фондам, обслуживанию интересных мероприятий, а в результате библиотека становилась полноправным центром сообщества (подробнее см.: Модернизация общедоступных библиотек России, 2019). Одним из первых результативных проектов стала Боголюбовская библиотека — обычная библиотека в небольшом поселении около города Владимира. Обычно сюда приходило 5–10 человек в день. А после ее преобразования (при ее площади 170 кв. м, и всего две ставки библиотекарей) стало бывать по 30–40 посетителей в день и во время массовых мероприятий по 100–150 человек.

Понятно, что, к сожалению, библиотеки сегодня людьми не очень востребованы. Но библиотекари являются большими энтузиастами, необычайно преданными своему делу, важной частью нашего сообщества. В Боголюбовскую библиотеку еще были «реквизированы» кресла из дома заведующей библиотеки, которая где-то прочитала, что в библиотеке надо читать не только за столами, а в более непринужденной обстановке. После того, как мы договорились о финансовой поддержке с губернатором и федеральным министром, библиотека преобразилась. Появилось новое пространство, новая мебель, оборудование, мультимедийный зал, где можно показывать спектакли, фильмы.

Все это позволило трансформировать помещение в многоцелевое: Боголюбовская библиотека превратилась в центр местного сообщества, где сейчас проводятся просмотры кинофильмов, спектаклей, танцевальных конкурсов. Такая многообразная деятельность стала повседневной жизнью населения Владимирской области. И самое приятное — люди считают ее своей гостиной. Библиотекарям не приходится бегать за посетителями с просьбой снять обувь или бережно относиться к книгам, потому что они воспринимают ее как «свое» пространство.

Почему я хотел поделиться этой историей? Потому что в мае 2018 года после переизбрания Президента в документе, регламентирующем национальные цели и стратегические задачи России появилась строчка: «Оказать содействие развитию муниципальных библиотек». И сейчас у нас возникла уникальная возможность не только для России, но и в международном масштабе: 110 библиотек в год в течение 6 лет будут модернизироваться за счет федерального бюджета. Мы гордимся, что РГБ является координатором этого проекта в национальном масштабе. Честно говоря, — это большая честь и удача для нашей отрасли. Я не помню, когда еще так много государственных денег целенаправленно вкладывалось в регионы и в муниципальные библиотеки.

Г.К. *Какая сумма в итоге?*

В.Д. Около 700 млн рублей в год, то есть всего 4,2 млрд будут направлены для модернизации муниципальных библиотек.

Г.К. *Вы предвосхитили мой вопрос о презентации «Ленинки» (РГБ) в регионах.*

В.Д. Российская государственная библиотека занимается координацией этого проекта, но мы понимаем, что без наших коллег это будет не то. Проект должен быть национальным. Поэтому приятно сознавать, что на наш призыв коллегам из федеральных библиотек очень многие откликнулись и написали концепции по модернизации муниципальных библиотек. Эта акция становится общенациональным делом. Это не только «Ленинка», а объединенные усилия всех федеральных библиотек.

Г.К. *Какие библиотеки в этом процессе наиболее активны?*

В.Д. Это Российская государственная библиотека для молодежи (несколько разделов было написано при деятельном участии ее директора И.Б. Михновой, вице-президента Российской библиотечной ассоциации), Российская национальная библиотека (помогла нам сформулировать научный посыл, требования и критерии комплектования библиотек), Российская государственная детская библиотека (мы разделяем тезис о важности привлечения специалистов к вопросам обслуживания детей, потому что с одной стороны, — это наши будущие читатели, а с другой — весьма специфичная область библиотечного дела, чем должны заниматься профессионалы). Вообще все без исключения библиотеки помогают нам в написании концепции. Мы надеемся, что и в дальнейшем они примут деятельное участие в системе мониторинга.

Мне кажется, что сейчас в государстве происходит хороший слом традиционной национальной модели формальных отчетов, при которой главным являлись липовые показатели и достижения, которые у нас многие научились писать мастерски, и введение новой модели отчетности, выражающей их суть.

Г.К. *Сейчас это начинает работать?*

В.Д. Да, достигнута критическая масса людей в системе государственного управления, которые понимают, что важны не просто показатели и не чиновничьи цифры, а реальное выполнение указов Президента страны, что приводит к изменениям в жизни и приносит людям пользу.

Г.К. *А что послужило причиной, чтобы мы переориентировались на контент?*

В.Д. Иногда бывает так, что нужна четкая критическая точка, последняя капля, и дальше жить по-старому нельзя.

Г.К. *Расскажите, пожалуйста, о сотрудничестве с зарубежными партнерами, владеющими большими библиотеками. Какие формы общения имеют место, как представлена Российская государственная библиотека за границей, и как она воспринимается за рубежом?*

В.Д. Начнем с того, что упомянутый национальный проект... Сейчас мне требуется ленинский хитрый прищур, чтобы спросить: «А как Вы думаете, кто является его наставником?»

Г.К. *А кто является его наставником?*

В.Д. Ни за что не догадаетесь. А является им Глория Перес-Сальмерон (Gloria Pérez-Salmerón), Президент ИФЛА (Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений). Фактически главный библиотекарь мира. Когда она узнала о нашем проекте, то сказала, что для нее участие в нем будет большой честью, потому что у них ничего подобного никогда не происходило.

Наше же участие в международных проектах является очень деятельным, о чем говорит большой список выступлений. Но мы стремимся к тому, чтобы у нас появился определенный набор компетенций, конкурентное преимущество, которое будет востребовано соответствующими сообществами, то есть нам важно получить возможность не только выступать, но и что-то делать. Приведу один пример: во Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им. М.И. Рудомино (ВГБИЛ, «Иностранка») много лет строилась сеть международных культурных центров. Год назад произошло событие в Национальной библиотеке Сербии в Белграде — по модели «Иностранки» был открыт один из международных центров. Фактически франчайзинг. Так что мы своим опытом поделились и с международным сообществом. Теперь нам нужно перейти от модели пассивных докладов к тому, чтобы мы стали равноправными участниками международного библиотечного сообщества со своими делами, проектами, с какими-то уникальными компетенциями.

Меньше года назад в нашей практике появился очень хороший прецедент. На конгрессе ИФЛА впервые за долгую историю Российской библиотечной ассоциации был представлен общий стенд «Библиотеки России», который стал свидетельством абсолютно новых международных взаимоотношений и с внешним миром, и между нами. Проект не финансировался министерством, а оказался результатом коллективного усилия отечественных библиотек. Мы считаем, что наша сеть — это уникальное явление, состоящее почти из 40 тыс. общедоступных библиотек. РГБ имеет статус Русскоязычного центра ИФЛА, что помогает представлять интересы библиотек на международном уровне. А я лично руковожу международной секцией Российской библиотечной ассоциации. Но дело в другом: в том, что появилось общее взаимное стремление библиотек делать что-то вместе, в том числе быть достойно представленными на международной арене.

Е.Н. У нас есть также некоммерческое партнерство «Библиотечная Ассамблея Евразии», объединяющая национальные библиотеки на постсоветском пространстве. Есть даже журнал — «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии», который дает возможность представлять уникальные совместные проекты уже сейчас.

Г.К. *А какие у вас взаимоотношения с Библиотекой Конгресса США? Как они реализуются? Не мешали ли вам мировые геополитические осложнения?*

В.Д. Конечно, мешали. Но в действительности у нас много общего. У всех или, по крайней мере, у большинства успешных библиотек есть в коде ДНК некий основатель, который понимал, что эта библиотека делается для него, его друзей и последователей. Это должно прослеживаться. У Библиотеки Конгресса был явный основатель, было понятно, для чего она была нужна. То же произошло и с РГБ, история которой связана с коллекцией графа Николая Петровича Румянцева (1754–1826), дипломата, канцлера Российской империи (1809–1826), 1-го Председателя Государственного совета и Комитета министров Российской империи (1810–1812). Так что в целеполагании создания обеих библиотек видна некая общность, хотя они ведут «жаркие» споры, у кого фонды больше, — Библиотека Конгресса утверждает, что у нее 157 млн единиц хранения, а мы говорим, что у нас 47 млн, но американцы при подсчете включают каждый газетный выпуск, а у нас считают годовые газетные подшивки. Безусловно, хотелось бы теснее сотрудничать со столь знаковой библиотекой, но политика все равно сказывается.

Г.К. *Из-за ухудшения контактов?*

В.Д. Да, но не с нашей стороны, потому что мы готовы продолжать сотрудничество. У нас нет никаких рекомендаций из МИДа или из Министерства культуры Российской Федерации, наподобие: «Вы там поосторожней. В Америку ездить не нужно». Поскольку я являюсь сопредседателем российско-американского диалога, мне посчастливилось несколько раз посетить Библиотеку Конгресса США, и, как видите, никаких последствий. Кстати, к нам американские коллеги приезжали на Конгресс Российской библиотечной ассоциации, проходивший в мае 2018 года во Владимире и Суздале. Перевод, честно говоря, был не очень хорошо организован. Он не был синхронным, потому что мы не были готовы к такой большой делегации. Но одна фраза мне запомнилась. После выступления губернатора Владимирской области С.Ю. Орловой (Светлана Орлова, 2018), которая говорила со знанием дела о модельных библиотеках, о чтении, книгах (видно, что это был не чужой текст, не цифры, старательно подготовленные помощниками, а свой собственный), ко мне подошли два эмоционально заряженных делегата (американцы сидели обособленной тесной кучкой, пытаюсь услышать перевод всего, что говорилось на сцене) и сказали: «Вадим, Вы знаете, если бы губернатор Канзаса мог бы так рассказывать о библиотеках своего штата...».

Я понял, что у нас много общего. Политика — политикой, а диалоги с коллегами в США мы будем продолжать.

Г.К. *Если сравнивать РГБ с крупнейшими зарубежными библиотеками в сфере издания литературы по гуманитарно-общественным наукам, можно ли сказать с учетом статистики, у кого какие имеются тенденции, у кого они хуже, лучше, качественнее?*

В.Д. Попрошу такой «провокационный» вопрос «занести в протокол». Начнем с печальной области — статистики комплектования. Если мы возьмем окружную библиотеку, скажем, в городе Цинциннати, то увидим, что бюджет комплектования составит 9 млн долларов США в год — примерно полмиллиарда рублей по текущему курсу. Если говорить о комплектовании Нью-Йоркской публичной библиотеки, сумма эта будет в 3–5 раз больше. Государство действительно выделяет гигантские средства. В РГБ в этом году мы удвоили бюджет комплектования, нашли резервы, но ее финансовые возможности составляют десятую часть от того, что происходит в американских библиотеках.

Г.К. *В Цинциннати или в Нью-Йорке?*

В.Д. Оставим это уточнение без комментариев.

Г.К. *900 тыс. долларов?*

В.Д. Думаю, что меньше, но порядок такой. Понятно, что у нас есть большое преимущество: так называемый «обязательный экземпляр» (Федеральный закон от 29 декабря 1994 г. N 77-ФЗ) — это основа комплектования национальной библиотеки, благодаря которому все, что издается в России, РГБ для организации вечного хранения и обслуживания наших читателей получает в двух экземплярах. Но, по нашему мнению, то, что попадает в Книжную палату⁷, составляет не 100% того, что издано в нашей стране, а около 80%. Остальное остается за пределами нашей библиотеки. Это связано с низкой дисциплинированностью участников рынка, издателей, доставкой, с тем, что тиражи неуклонно снижаются. Их можно понять, потому что 16 экземпляров — это

⁷ Книжная палата (филиал ИТАР ТАСС) в соответствии с законом получает обязательный экземпляр от издателей и распределяет его в крупнейшие библиотечно-информационные организации.

большая часть тиража. Надо серьезно подумать, что можно сделать, чтобы повысить процент того, что попадает в библиотечную сеть.

Если говорить о тематическом распределении библиотечных фондов, думаю, что можно привести еще один пример. ВИНТИ (Всероссийский институт научной и технической информации Российской академии наук) занимался реферативной базой научно-технической информации, ИНИОН (Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук) — общественными науками, а Российская государственная библиотека долго несла высокое знамя главного центра информации по культуре и искусству. Я не очень хорошо знаю, что происходит сейчас в ВИНТИ и ИНИОН, но РГБ сохранила свои традиции. Если в советское время мы, наверное, были главным методическим центром и поддерживали это положение через сеть областных и центральных библиотек-субъектов, то и сейчас свои исконные направления мы активно продолжаем и будем развивать.

Е.Н. Сейчас эта деятельность поддерживается, но, конечно, не в таком масштабе. В советское время министр культуры СССР Екатерина Фурцева в 1972 году приняла решение создать централизованную информационную базу по культуре и искусству. Из всей литературы, которая приходила в библиотеку по обязательному экземпляру, целенаправленно отбиралась литература из разных областей науки о культуре и искусству. Потом по справочнику ГРНТИ (Государственный рубрикатор научно-технической информации) все систематизировалось и индексировалось. Структура осталась и сейчас. Теперь она называется Росинформкультура (Российская система научно-информационного обеспечения культурной деятельности) и работает у нас в библиотеке, но уже в других масштабах.

Г.К. *Вопрос о принципах экстенсивного и интенсивного развития РГБ, которая, будучи классической библиотекой, должна аккумулировать как можно больше публикаций. В стране сейчас существует острая проблема качества журналов и их выходных данных. Она возникла в связи с проблемой расцвета плагиата и научного подлога, когда исследователи, пытаясь замести следы своих некорректных заимствований, пробуют (что им иногда удается) изменить сроки выхода в свет их статей и трудов, чтобы предстать первыми в неправоммерно заимствованных подобными авторами идеями и текстами. То есть речь идет о так называемых хищнических изданиях. В связи с этим, какая позиция характеризует здесь РГБ: есть ли у нее система отбора в приеме таких «мусорных» изданий?*

В.Д. «Токсичность» изданий — это очень большая проблема, особенно для национальной библиотеки. Мы по определению должны вносить в фонд все, что получаем по закону об обязательном экземпляре. Не хочется говорить об этом публично, ведь здесь есть некоторые хитрости. Как в федеральном законе написано, каждый экземпляр служит идее формирования единого библиотечно-информационного государственного фонда. Ключевые слова — «библиотечно-информационного». Есть много изданий, которые носят краткосрочный эффект, например, книжка-раскраска или контурные карты. После одного использования они уже не нужны, но мы должны их хранить. Это открытый вопрос, и мы должны подходить к нему осторожно. Вот конкретный пример: огромное количество изданий явных графоманов. Почему явных? Я говорю не о стилистике, не о качестве текста и не об образности мышления. Что Вы скажете о книге, у которой на обложке написано: «Беседа с Богом», на первой странице нарисована буква «Я», а дальше — блок пустых белых страниц. Несет ли такой контент какую-нибудь

библиотечную информационную ценность? Никто не знает. Фильтр — это сложная вещь. Но мы — национальная библиотека. Поэтому должны сохранить все.

Г.К. *Если нимб у читателей появился после прочтения этой книги, то несет.*

В.Д. Ну тогда, чтобы его выявить, надо прогнать через рентген?

Г.К. *А если можно будет увидеть невооруженным взглядом?*

В.Д. Понимаю, тогда сразу в топку, да? Мы видим выход в создании новой системы. Есть такая давняя идея — Национальная электронная библиотека, которая фактически решит проблему доступа к современному контенту. В ней содержится несколько задач. Во-первых, мы должны научиться работать с тем контентом, который еще не обрел форму книги или издания. Это должны быть статьи, публикации по определенным темам. Идея заключается в том, что должна появиться общая система экспертных советов, которая поможет нам формировать фонд по самым актуальным научным темам. Когда я говорю о формировании фондов, это не только отбор изданий для хранения, но, в том числе, и для доступа. Давайте поговорим о цифрах. Какова, на Ваш взгляд, аудитория библиотек России? Сколько всего посетителей во всех библиотеках?

Г.К. *Всех общедоступных библиотек? Не знаю, никогда над этим не задумывался. Думаю, что 50 млн.*

В.Д. Вы угадали. 50, может быть, 52. Но, честно говоря, не очень в эту цифру верю, потому что она завышена, в особенности, если говорить об активной аудитории. А какова аудитория пользователей смартфонов?

Г.К. *Думаю, что более 100 млн.*

В.Д. Да. В этих цифрах есть фундаментальное различие. Аудитория смартфонов — растущая, в плане повышения трафика, количества контента, медиапотребления, а аудитория библиотечная — достаточно консервативная, если не находится в некотором упадке. Мы должны научиться использовать НЭБ, работать с аудиторией молодой, активной, увеличивающейся, то есть с теми, кто пользуется прежде всего именно смартфонами. Несмотря на консерватизм, о котором я говорил в начале нашей беседы, мы должны делать ставку на цифровые модели комплектования и распространения. Там возникает интересный вопрос: есть ли у Вас представление о том, каков процент использования фондов библиотеки за все время существования?

Г.К. *Никогда на эту тему не думал. Мне кажется, должно быть 55%.*

В.Д. Нет, обычно средняя библиотечная цифра — около 15%. В РГБ даже может быть несколько меньше, потому что специализированные библиотеки более точны в комплектовании, поскольку они исходят из своей целевой аудитории.

Г.К. *То есть правильно ли я Вас понял, что 15% за все время использования всех библиотек? Причем я, когда думал, зная, что всегда бегу вперед паровоза, взял еще и заниженное число.*

В.Д. Это средняя цифра. Проблема в том, что никто не может сказать, на что именно появится читательский спрос. Поэтому такая избыточность — свойство традиционной классической бумажной библиотеки. В Интернете или в цифровых моделях есть возможность избежать этой избыточности. Мы должны дать возможность получить доступ ко всему, что издается в России. Но платить, покупать и держать у себя нужно только то, что востребовано пользователем, считая, что основная модель должна быть очень условной оплатой за факт использования. Мы бы очень хотели, чтобы РГБ стала основой современной платформы взаимодействия издателей и читателей, в том

числе из оплаты государства за факт использования драгоценного контента наших издателей.

Г.К. *А есть приложения в Android?*

Е.Н. У Российской государственной библиотеки было разработано специализированное приложение (как для Android, так и для iOS) для поиска по каталогу библиотеки, но сейчас необходимость в отдельном приложении отпала, так как у нас обновленный сайт, который очень хорошо адаптирован к мобильным устройствам.

Г.К. *А почему бы не сделать через приложения защищенный доступ к диссертациям?*

В.Д. Мы к этому очень активно двигаемся. Так и будет.

Г.К. *Это бы по-хорошему взорвало развитие научно-информационного пространства.*

В.Д. Более того, мы считаем, что базы диссертаций — это очень важный актив библиотеки. Мы работаем, чтобы ликвидировать многочисленные лакуны в электронной базе диссертаций. Не секрет, что в последние несколько лет к нам поступало мало работ в электронном виде. Конечно, всех интересует период с 1985 года по 2000-й. Это достаточно большой массив, который стал бы необычайно ценным для РГБ и Интернета. Поэтому было бы хорошо вложиться в его оцифровку.

Г.К. *Если бы еще он был доступен через смартфон.*

В.Д. Он должен быть доступным через смартфон. Никаких для этого особых ограничений, кажется, нет. Надо еще серьезно поговорить с юристами. История непростая. Хотелось бы, чтоб был свободный доступ.

Г.К. *Даже если бы он был платным, думаю, что очень многие с огромным удовольствием стали бы им пользоваться.*

Е.Н. Ну, авторефераты ведь все выложены.

Г.К. *Конечно, но не все они находятся в свободном доступе. Ведь по большому счету они стали выкладываться только с 2006 года.*

В.Д. Такое положение приводит к еще одной теме. Если мы говорим об электронных моделях, то еще раз надо обратиться к Национальной электронной библиотеке. В цифровом мире заложена важная парадигма успеха. Сложно заниматься мелкими проблемами. Есть один крупный закон экономики с позитивной обратной связью. Таковой оказывается экономика цифровая. Представим компанию, занимающуюся производством кофе. Если Вы собрались расширить свой бизнес, Вам придется каждый раз сталкиваться с проблемой расширения территории, земли, которая становится хуже, менее плодородной. С каждым разом доллар или рубль прибыли стоит для Вас все больше и больше. Этот закон с негативной обратной связью для бизнеса, основанного на материальных товарах. Есть природный закон, помогающий сдерживать негативные тенденции. А в том, что касается экономики, основанной на знаниях, — все по-другому. Первый диск Microsoft Office стоил многие сотни млн. долларов. А сколько стоил диск в эпоху массового их производства? Нисколько. Стоимость болванки, на которую нужно записать это программное обеспечение. В результате, компании, которые получают большую долю рынка, становятся более успешными. Расширение приводит к тому, что доллар в их бизнесе стоит все меньше и меньше. Поэтому очень важно, что НЭБ как национальный проект объединил бы много наших идей электронного обслуживания, то

есть нужна одна платформа, которая бы по максимуму использовала все цифровые возможности. Таким образом, НЭБ представляется разделенной на три важных целевых раздела:

1. Первый называется «Наука». Он будет основан на базе диссертаций, авторефератов, научной периодики. Должна быть живая среда для людей, которые занимаются наукой, механизмы общения ученых между собой. Что самое дорогое в нашем деле? Единомышленники. Вы упомянули о нишевом характере науки. Это очень важно для ваших единомышленников, которые могут жить где-то еще. Поэтому создание такой виртуальной среды, удобной для научной работы, мы оцениваем как одну из главных задач для РГБ.

2. Следующий раздел — «Культура». Здесь должна быть отобрана классика и для себя, и для детей, лучшие книги, фильмы, спектакли. Широкое понятие нашего исторического культурного кода. И, конечно, все это должно быть в удобной доступной форме, чтобы существовала комфортная среда.

3. «Образование». Мы глубоко верим, что наша аудитория учится всю жизнь. Поэтому и повышение квалификации, и получение новой профессии, и изучение языков с этой точки зрения необычайно ценно, поскольку современный мир очень требователен к интеллекту, и главные компетенции сейчас состоят в умении учиться.

Г.К. *Есть ли системы, которые отслеживают «токсичные», как Вы их называете, издания, и формируют ли они фильтры для непосвященного читателя, дифференцируя хищническую продукцию от «экологически» чистой? Возможно, стоило бы ввести в каталогизацию рекомендательный принцип просмотра? Например, отмечать звездочкой те издания, которые содержат явные признаки токсичности?*

В.Д. Начнем с НЭБа, потому что именно такая идеология одобрена правительством, и соответствующая методология заложена в лексикографическое ранжирование объектов НЭБ. Если объект является библиотечным, то здесь несколько сложнее. У нас нет законных механизмов ограничивать доступ к каким-нибудь изданиям, попадающим в фонды РГБ, потому что все они, за некоторым исключением (если оказываются в Минюсте России как экстремистская или запрещенная по другим причинам литература), должны быть доступны читателям. Других оснований у нас нет. Но Ваша идея о свободной рекомендации мне очень нравится. Я считаю, что РГБ как национальная библиотека должна истово отстаивать и практиковать идею достоверности знаний, которые должны проходить достаточное количество фильтров: и наших редакторов, и комплектаторов, систематизаторов, и конечно же, внешних сообществ, и экспертных советов. Осуществление этой идеи было бы чрезвычайно полезно для библиотек. Надо подумать, как использовать ваши наработки для экспертной оценки контента библиотеки.

Г.К. *У меня есть еще одна идея. Чтобы в экспертные советы и прежде всего ВАК (там же структура крайне консервативна, хотя и начинает сдвигаться с мертвой точки) входили не только российские коллеги, но и были представители топовых зарубежных университетов.*

В.Д. Это тоже интересная идея.

Г.К. *Такое нововведение послужило бы мощным взрывом в сфере гуманитарных и общественных наук, потому что в гуманитарных областях, к сожалению, понятие школы часто выражается в клановости, что приводит к консервации исследовательской мысли.*

В.Д. Отчасти, возможно. Однако мне бы хотелось обратить внимание на следующий существенный момент. Мы, например, считаем себя научным учреждением, что в действительности так и есть. Но когда мы вынуждены отчитываться исключительно наукометрическими показателями — количеством индексированных публикаций, это накладывает большие ограничения. Уточним хотя бы такую простую вещь, как составление библиографических указателей, каталогов и т.д. По сути — это наука, которая требует глубокого изучения предмета. А можем ли мы использовать эти каталоги как механизм реферативных ссылок? Конечно же, нет. Это другая аудитория. Количеством здесь мерить очень сложно. Люди могут потратить 5 лет на то, чтобы создать один каталог книг, скажем, гражданского шрифта первой четверти XIX века. Что это — наука или нет? Поэтому здесь не все так однозначно.

Е.Н. У меня вопрос в контексте идеи, прозвучавшей чуть раньше: только мы будем приглашать иностранцев в свои советы или они нас тоже?

Г.К. *Нет, перекрестно. Насколько я знаю, в ряду других стран международная экспертная работа весьма часто идет на общественных началах. Она приветствуется, потому что является престижной. Если РГБ приглашает какого-либо коллегу, мы заинтересованы в реверсии. Ученые, как показывает практика, пойти на это могут.*

В.Д. Экспертные советы должны иметь еще одну функцию, потому что аудитория гуманитарных наук несопоставима с аудиторией естественных. В отношении количества публикаций, индексов мы заведомо находимся в более сложной ситуации. Может быть, механизм экспертной оценки тоже был бы принят во внимание, а не только строго формальные наукометрические показатели?

Г.К. *Экспертная оценка — это здорово, но остается еще вопрос критериальности включения в эксперты.*

В.Д. Мы понимаем, что искусство — вещь субъективная, и здесь сложно говорить о системе критериев. Можно создать ее для «Черного квадрата»?

Г.К. *Несмотря на то, что первоначально возникает категорическое нет, думаю, что возможности его расшифровки все же возникают. Один из способов возможен с помощью психологического метода познания произведения искусства Льва Выготского: данный метод основан на своеобразном замыкании фабулы и сюжета. По фабуле — это затушеванный сплошной чернотой квадрат, а по сюжету — образ негативной действительности, враждебной автору, и замыкающей его существование в безвыходность системы, которая символично выражена в мрачной геометрической фигуре.*

Благодаря междисциплинарному подходу к анализу произведений искусства, объяснить здесь можно многое. Так, например, в Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия» принимает участие Заслуженный профессор университета Огайо Маргарита Мазо, которая изучает влияние русских причетов на сердечное состояние слушателей. У нас таких междисциплинарных исследований не было, а в Америке ведутся.

В.Д. Мне кажется, в подобных штудиях должны будут действовать законы классической физики, где принцип неопределенности Гейзенберга с обвешиванием зрителя или слушателя датчиками будет, к сожалению, оказывать слишком большое воздействие.

Г.К. *Скажите, а каков портрет зарубежного читателя библиотеки?*

В.Д. За три года в нашей библиотеке побывало примерно 20 тыс. человек. Из них, наверное, около 40% (8 тыс.) были посетители, которым очень интересна «Ленинка». У нас совершенно великолепные, фантастические экскурсии. Остальные — около 12 тыс. — это читатели. У них абсолютно другой мир. Точнее я не могу сказать об их предпочтениях. Преимущественно — это люди, которые интересуются русским языком, литературой, наукой. В нашем хранилище можно найти издания на примерно 160–170 языках, но в основном — это русскоязычный фонд.

Г.К. *За рубежом находится значительное число русскоговорящих читателей. Многим была бы интересна (когда будут приложения) статистика скачивания, кликов и просто количество обращений в области гуманитарных наук, в частности по искусству. Такая статистика могла бы помочь на новом уровне репрезентировать возможности РГБ среди зарубежных пользователей.*

В.Д. Согласен, нам надо учиться отслеживать использование наших фондов в бумажном и электронном виде и определенным образом привязывать к запросам. Мы проводим такого рода исследования. Готовимся.

Г.К. *Интересны не только ресурсы РГБ, но и ее партнерство с зарубежными коллегами. Заключаете ли Вы какие-нибудь пакетные соглашения с университетами Лиги плюща и Расселовской группы, что обеспечивали бы бесплатный доступ читателей к журналам и диссертациям?*

В.Д. У нас достаточно большой каталог подписок на зарубежные базы: Крупнейшая — это ProQuest, куда входят все ведущие издания, в том числе и Elsevier. Но это не единственная база. Мы также подписаны на базы федеральной программы Минобрнауки России (как оно называлось ранее) и такую подписку надеемся продолжить. Полный перечень удаленных ресурсов, доступ к которым предоставляет Российская государственная библиотека, представлен по ссылке [Удаленные сетевые ресурсы, 2020]. К некоторым ресурсам ограниченного доступа возможен доступ через сеть Интернет (из любого места) при наличии читательского билета РГБ. К сожалению, пока это еще не очень распространенная услуга, но в эту сторону мы будем развиваться.

Г.К. *Для гуманитарной сферы это особенно ценно, потому что существует вопрос программы лояльности для пользователей. Так, например, оказывается, что в случае, если читатель регистрирует свой профайл через официальный домен университета, который подключен к системе Web of Science, ему достаточно заходить в систему раз в месяц, и он на полгода получает бесплатный доступ к ней.*

В.Д. Примерно об этом идет речь. Надо это обдумать и «упаковать» в определенное лицензионное соглашение с правообладателями. Тонкость вот в чем: лицензионные модели во многом устарели. Они архаичны и несправедливы. Если заняться чуть более подробной аналитикой и подсчитать стоимость использования одного произведения или подписки на какую-нибудь базу данных, мы можем получить ужасающие цифры. Иногда подписываемся на какой-то пакет, поделенный на то или иное количество использований. И тогда понимаем, что данная подписка — катастрофа. Это статистика не наша, а поставщиков услуг. В ней тоже есть определенная сложность, потому что никто не заинтересован делиться статистикой негативной, тем более, если к тому же окажется и мало пользователей. Мы же поделим одно на другое и поймем, что подписываться на эту базу данных нам невыгодно. Думается, что весь мир постепенно и неуклонно движется в сторону оплаты за факт использования.

Г.К. *А как же такое явление, как бесплатный Интернет-ресурс «Sci-Hub», который систему эту разрушает?*

В.Д. Ну, Sci-Hub — это отдельная история. Он же пиратский.

Г.К. *Однако люди этим пользуются.*

В.Д. Конечно.

Г.К. *Тогда зачем платить?*

В.Д. Пиратский ресурс — хорош, когда его можно институализировать. Но ведь все это не очень надежно и не всегда на продолжительный срок. Sci-Hub, правда, живет довольно долго и успешно. Зачем идти в библиотеку, пользоваться чьими-то базами данных, если у Sci-Hub все есть.

Г.К. *Я не мог не задать этого вопроса.*

В.Д. Естественно. Понятно, что мы как библиотека — против.

Г.К. *Сердечно Вам признательны за системно-компетентные ответы, касающиеся узловых точек развития библиотечного дела с акцентом на работу российских библиотек.*

Литература

1. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сб. тр. Международной научной конференции 23–28 апреля 2017 года / Под общ. науч. ред. Г.Р. Консона; Автор проекта и ред.-сост. Г.Р. Консон. М.: Согласие, 2017. 870 с.
2. Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки. Москва, 2014. 18 с. // Российская библиотечная ассоциация: офиц. сайт. URL: http://www.rba.ru/cms_rba/news/upload-files/news/2014/04_12/modstandart.pdf (дата обращения: 08.04.2019).
3. Модернизация общедоступных библиотек России // Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. 2019. № 1. С. 11–15.
4. Реставрация документа: консерватизм и инновации — 2019 // Российская государственная библиотека: офиц. сайт. URL: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/restoration19> (дата обращения: 14.05.2020).
5. Реставрация документа: консерватизм и инновации: Сб. ст. / Сост. А.А. Кашеев. Москва: Пашков дом, 2019. 156 с.: ил.
6. Светлана Орлова: «Получение Владимиром статуса “Библиотечной столицы России 2018 года” — это признание достижений и заслуг наших библиотекарей» // Администрация Владимирской области: офиц. Интернет-портал. Дата создания: 14.05.[20]18 [.] 17:47. Дата последнего обновления: 15.05.[20]18 [.] 18:14. URL: https://avo.ru/novosti/-/asset_publisher/E2PryKmsVruz/content/svetlana-orlova-polucenie-vladimirom-statusa-bibliotecnoj-stolicy-rossii-2018-eto-priznanie-dostizenij-i-zaslug-nasih-bibliotekarej- (дата обращения: 19.07.2019).
7. Удаленные сетевые ресурсы // Российская государственная библиотека: офиц. сайт. URL: <http://olden.rsl.ru/ru/networkresources> (дата обращения: 14.05.2020).
8. Федеральный закон от 29 декабря 1994 г. N 77-ФЗ «Об обязательном экземпляре документов» (с изменениями и дополнениями). URL: <https://base.garant.ru/103526> (дата обращения: 19.07.2019).

9. About the Preservation and Conservation Strategic Programme // The International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). Last update: 28 November 2019. Retrieved May 14, 2020, from <https://www.ifla.org/about-pac>.

References

- Administration of the Vladimir region. (2018, May 14). *Svetlana Orlova: 'Poluchenie Vladimirovom statusa "Bibliotечноj stolicy Rossii 2018 goda"—jeto priznanie dostizhenij i zaslug nashih bibliotekarej'* [Svetlana Orlova: 'Vladimir's obtaining the status of the "Library Capital of Russia in 2018" is a recognition of the achievements and merits of our librarians']. Retrieved July 19, 2019, from https://avo.ru/novosti/-/asset_publisher/E2PryKmsVruz/content/svetlana-orlova-polucenie-vladimirovom-statusa-bibliotечноj-stolicy-rossii-2018-eto-priznanie-dostizhenij-i-zaslug-nasih-bibliotekarej
- Federal'nyj zakon ot 29 dekabrya 1994 g. N 77-FZ "Ob objazatel'nom jekzempljare dokumentov" (s izmenenijami i dopolnenijami) [Federal Law of December 29, 1994 N 77-FZ "On the Mandatory Copy of Documents" (as amended)]. Retrieved July 19, 2019, from <https://base.garant.ru/103526>
- International Federation of Library Associations and Institutions [IFLA]. (2019). *Strategic Programme on Preservation and Conservation*. Last updated: November 28, 2019. Retrieved May 14, 2020, from <https://www.ifla.org/about-pac>
- Kashheev, A.A. (Ed.). (2019). *Sbornik statej "Restavracija dokumenta: konservatizm i innovatsii"* [A collection of articles "Document restoration: Conservatism and innovation"]. Pashkov dom.
- Konson, G. R. (Ed.) (2017). *Sbornik trudov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 23–28 aprelya 2017 goda "Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom—Paralleli i vzaimodeystviya"* [Collected works from the International scientific conference dated April 23–28, 2017, "Art history in the context of other sciences in the modern world—Parallels and interactions"]. Soglasie.
- Modernizatsiya obshchedostupnykh bibliotek Rossii [Modernization of public libraries in Russia]. (2019). *Vestnik Bibliotечноj Assamblei Evrazii* [Herald of the Library Assembly of Eurasia] (1), 11–15.
- Russian Library Association. (2014). *Model'nyj standart dejatel'nosti obshhedostupnoj biblioteki* [Public Library Model Standard]. Retrieved April 8, 2019, from http://www.rba.ru/cms_rba/news/upload-files/news/2014/04_12/modstandart.pdf
- Russian State Library. (2019). *Restavracija dokumenta: konservatizm i innovatsii—2019* [Document restoration: Conservatism and innovation—2019]. Retrieved May 14, 2020, from <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/restoration19>
- Russian State Library. (2020). *Udalennye setevye resursy* [Network resources]. Retrieved May 14, 2020, from <http://olden.rsl.ru/ru/networkresources>

Vadim V. DUDA

Director General of the Russian State Library, Vice-President and the Head of the Sector on the International Cooperation of Russian Library Association, Vice-President of the National Library Association *Libraries of the Future*, Coordinator of the Project of Russian Ministry of Culture on Creating the Model Libraries in Russian Regions

ДУДА Вадим Валерьевич

Генеральный директор Российской государственной библиотеки, вице-президент и председатель секции по международному сотрудничеству Российской библиотечной ассоциации, вице-президент национальной библиотечной ассоциации «Библиотеки будущего», руководитель проектного офиса ведомственного проекта Министерства культуры России по созданию модельных библиотек в регионах России

nbros@rsl.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Ekaterina V. NIKONOROVA

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Director of the *Pashkov Dom* Publishing House, Head of the Department of the Russian State Library Periodicals, Editor-in-Chief of the *Observatory of Culture Journal*

НИКОНОРОВА

Екатерина Васильевна

Доктор философских наук, профессор, директор Департамента — Издательство «Пашков Дом» — заведующая отделом периодических изданий Российской государственной библиотеки, главный редактор журнала «Обсерватория культуры»

nikonorovaev@rsl.ru

Ekaterina G. TRIBELSKAYA / Е.Г. Трибельская

THE PHENOMENON OF ARCHITECTURAL EDUCATION IN THE ART INSTITUTE¹

ФЕНОМЕН АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАМКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВУЗА

Abstract. The author analyzes the state of architectural education in Russia today, during the post-industrial era. The study observes the development of the Russian architectural school, starting from the second half of the 20th century, the traditions and the path of development in the post-Soviet period. The author demonstrates turning points in shaping an architectural education in the Soviet Union and the leading role of the Moscow architectural school in this process. The importance of creating and developing architectural faculties in the largest cities of the country in the 1970s and the formation of independent architectural schools on their basis are emphasized, the names of their leading teachers are called. The author considers architectural schools of Europe, similarities and differences in approaches to architectural education. The article focuses on the changed approach to architectural design in world practice over the past decades and it is noted that this requires examination and usage of the latest computer technologies not only in the design process but also in teaching architecture. Possible ways of further development of architectural education are discussed based on modern requirements.

Particular attention is paid to the state of architectural education in Russia over the past 15–20 years. There are several directions for the development of architectural education today, such as the academic form of education, which is traditionally followed by state universities, an alternative direction in new independent, mainly commercial, architectural schools and others. The advantages and disadvantages of each of them are described. A certain contradiction is noted between education in state universities, based on architectural traditions, but not paying enough attention to new trends in architecture and architectural education, and new schools that suffer from the other extreme — an almost complete break with rich academic architectural traditions in favor of innovative techniques that “mechanically,” without considering national specifics, are copied from Western samples. Based on the analysis, an approach that combines the best aspects of both traditional and innovative schools is proposed. As an example, the organization of the educational process at the Faculty of Architecture at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts (MSAAI) is given.

Keywords: architectural education, Moscow Architectural School, architecture training, models of teaching, academic architectural education, the Faculty of Architecture at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov

Аннотация. В статье анализируется состояние архитектурного образования в России сегодня, в период постиндустриальной эпохи. Прослеживается развитие российской архитектурной школы, начиная со второй половины XX века, пути развития в постсоветский период. Показываются основные переломные периоды в формировании архитектурного образования в Советском Союзе и ведущая роль Московской архитектурной школы в этом процессе. Подчеркивается важность создания и развития архитектурных факультетов в крупнейших городах страны в 1970-е годы и формирование на их базе самостоятельных архитектурных школ, называются имена их ведущих педагогов. Акцентируется внимание на изменившемся подходе к

¹ Translated by Elizaveta L. Voznesenskaya, the bachelor of the MGIMO University (Russia).

архитектурному проектированию в мировой практике за последние десятилетия и отмечается, что это вызывает необходимость изучения и использования новейших компьютерных технологий не только в процессе проектирования, но и в обучении архитектуре. Обсуждаются возможные пути дальнейшего развития архитектурного образования с учетом современных требований.

Особое внимание уделяется состоянию архитектурного образования в России в последние 15–20 лет. Выделяется несколько направлений развития архитектурного образования сегодня, такие как академическая форма обучения, которой по традиции следуют государственные ВУЗы, альтернативное направление в новых независимых, в основном коммерческих, архитектурных школах и другие. Описываются достоинства и недостатки каждого из них. Отмечается определенное противоречие между образованием в государственных ВУЗах, базирующемся на архитектурных традициях, но недостаточно внимания уделяющего новым тенденциям в архитектуре и архитектурном образовании, и новыми школами, страдающими от другой крайности — почти полного разрыва с богатыми академическими архитектурными традициями в пользу новаторских приемов, которые «механически», без учета национальной специфики копируются с западных образцов. На основе проведенного анализа предлагается подход, сочетающий лучшие стороны как традиционных, так и новаторских школ. В качестве примера приводится организация образовательного процесса на архитектурном факультете в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств.

Ключевые слова: архитектурное образование, обучение архитектуре, инновационные модели обучения, академическое архитектурное образование, архитектурный факультет МГАХИ им. В.И. Сурикова

The problem of architectural education throughout the world today is unusually acute. This interdependence raises new questions not only in architectural practice, but also in architectural education. For instance, it is noted in the works (Теравчевић, 2017, p. 67, Tzonis, 2014, p. 477, Tzonis, 2014, p. 224) that modern technological advances challenge historical models of architectural design and education. Traditional methods of architectural design came down only to projection drawings and models creation. Modern digital graphics tools provide significantly more features. The importance of the practical orientation of education, work with materials in real construction conditions is emphasized. For example, a geometrically complex form can be relatively easily digitalized, but at the same time be difficult to implement in practice and require a good understanding of building technologies at the design stage, and, consequently, in the learning process.

It is noted that the digital design environment brings not only new tools, but also a new way of thinking and understanding space. The problem of the gap between the academic preparation of students and their subsequent practical activities is considered. Complex economic, social, technological processes that require reflection in architectural education lead to a wide differentiation of the disciplines. The learning process is becoming increasingly confused. At the same time, the abundance of various training courses leads to the opposite result: knowledge is accumulated, but students, as a rule, are not able to put it into practice.

Thus, at present, the use of innovative teaching models for future architects is necessary. At the same time, it is impossible to completely abandon the academic architectural school, formed over decades. The formation of new teaching models requires a new methodological approach combining innovative forms of training and historically proven methods. However, many authors note that despite the radical changes that have occurred in architectural practice, in architectural education not

only in Russia but throughout the world, no significant changes have occurred over the past 40 years, see, for instance (Van Dooren, Van Dorst, Asselbergs, Van Merrienboer, & Boshuizen, 2019, p. 79, Harriss & Froud, 2015, Kuznetsova, Rakhimova, 2016, p. 113).

In this work, the author analyzes this unfavorable situation and suggests approaches in order to change it for the better.

Forward-looking forms of training primarily involve the creation of digital platforms, the use of Information and Communication Technologies (ICT). “International research projects, such as OIKODOMOS and OIKONET look for tools that will enable wide international collaboration and enhancement of education with a focus on support of the blended-learning pedagogical model: the virtual campus. To apply this virtual campus to architectural education at several universities, three environments were developed: workspaces, case repository and OIKOpedia.” (Joklová, 2015, p. 124) Therefore, it becomes necessary to introduce additional disciplines into the programs of architectural universities, which contradicts existing training programs. As a result, many universities decide to preserve the existing basic courses, leaving new disciplines outside the “academic life.” In other words, the problem of creating a new educational structure is not being solved, which leads to a further widening of the gap between the existing architectural education and the urgent requirements of today.

To better understand the current situation, let’s look at the history of architectural education in Russia. The pre-revolutionary period and the formation of the Soviet architectural school, formed after the October Revolution, have been carefully studied and described by many authors (Naumova & Stepankij, 2016, p. 71, Lapin, 2017, p. 83, Ivanova-Veen, 2017, p. 60, etc.).

Significant changes in the development of architectural education date back to the second half of the twentieth century. After the World War II, the need for architects increased worldwide, which was caused by the restoration and reconstruction of cities destroyed during the war, the construction of new housing, industrial enterprises and other architectural structures. For this reason, in the 1950s, the number of architectural universities in the Soviet Union increased. It was during this period that prefabricated reinforced concrete was increasingly used in construction, plastic was widely used, new water and heat-insulating materials, and construction mechanization was introduced. The construction of large-panel residential buildings, single-storey long span industrial buildings and also factory house-building from prefabricated structural components has been widely developed. All this made architects deepen their knowledge of new technology and become interested in the construction industry. In architectural schools in the Soviet Union, the technical training of architects was greatly enhanced; architectural faculties were created at technical, as a rule, engineering and construction universities.

In 1955, after the decisions of the CPSU Central Committee on the elimination of excesses in design and construction (Tsentralnyy Komitet KPSS, Sovet Ministrov SSSR, 1955) and the School Act (Soyuz Sovetskikh Socialisticheskikh Respublik (...), 1958) in the Soviet Union, the entire system of intra-university training of architects was revised, especially in architectural design and technical disciplines; for the first time, apprenticeship and design practice were included in the curriculum: students working on a construction site as a worker—in the 1st year and in design institutes as a technical architect—in the 5th.

After 1961, capital construction began on a massive scale in the country and the requirements for the quality of construction increased. The need for architects increased, as well as the level of their training in both technical and creative-artistic direction. By 1963, in the Soviet Union, in addition to the main architectural educational institution—the Moscow Architectural Institute, there were 17 faculties and departments of architecture at universities of various types (at polytechnic and civil

engineering institutes, art institutes, and academies). At the same time, the basic principles of the Soviet architectural school were “the union of art and technical education, which is the necessary and first condition for a correct, comprehensive understanding of the tasks of architecture; maximum approximation to the requirements of life, to the requirements of real construction; specialization in variously defined areas of practice in the architectural profession; a broad general scientific base for training in both technology and art, including an in-depth study of the world and national architectural heritage; a high creative level of training that encourages students to search for something new that meets the prospects for the development of Soviet society.” (Arkhitektturnoe obrazovanie, 1964) The training of architects was carried out in the following specializations: civil and industrial construction, urban planning (planning of populated areas), landscaping, interior and interior construction of buildings, agricultural construction.

Of the total 6-year period of study, the first 3 years were devoted to general training: in mathematics, physics, structural mechanics, construction production, building materials, the history of architecture and art, drawing, sculpture, and painting (with approximately the same ratio of scientific, technical and artistic subjects); there also was special training for senior students. One of the major subjects from the first year to the graduation project was an architectural design course—a professional integrated discipline. There were postgraduate studies at the departments of the Moscow Architectural Institute (MARCHI) and at research institutes. At the same time, MARCHI remained a leading university in the country: curricula and teaching aids were developed here, basic textbooks for students were written, teachers and professors from architectural departments of the whole country and from countries of the socialist camp came here for internships and advanced training.

A new stage in the development of architectural education in our country began in the 1970s. This period was the heyday of the Soviet, or rather, the Moscow architectural school. During these years, numerous international architectural competitions were held, the winners of which were almost always Soviet architects (Yu. Avvakumov, M. Belov, M. Khazanov, A. Brodsky, I. Utkin) (Avvakumov, 2019). This period is characterized by the beginning of the development and strengthening of architectural faculties and departments in other major cities of the Soviet Union; a system of targeted training was being formed: after the 2nd year, the best students were sent to the Moscow Architectural Institute to continue their studies, and graduates to graduate school (with the obligatory condition of returning). Most of these “target students” after returning remained to teach at their universities, combining, as a rule, pedagogical work with project activities. As they became independent architects, they developed their own work style. Thus, *over the past 45–50 years, independent architectural schools have been formed in many cities.*

An objective indicator of the quality of architectural education is the level of graduate work. In the architectural community, this indicator is considered the results of the International reviews and competitions of final qualifying works. Such competition for architecture and design is held annually. Different cities of the country with architectural universities or faculties become the venue every year.

Graduate qualification works (diploma) on architecture and design from universities in Russia and abroad participate in the competition. The tradition of holding such reviews and contests began with the All-Union reviews of diploma works made by students of the architectural specialty, regularly held since 1966. MOOSAO—Interregional public organization promoting architectural education.

These competitions demonstrate the diversity of architectural schools in Russia and neighbouring countries. Thus, in a private conversation with the author of the article, Professor S. Brovchenko, chairman of MOOSAO, noted: “Today we can safely say about the existence of independent archi-

tektural schools operating in Russia. These are Samara, St. Petersburg (SPSUACE and the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin), Nizhny Novgorod, Yekaterinburg, Ufa, Krasnoyarsk, Novosibirsk, Kazan, perhaps the most distinguished. Today these schools are 45–50 years old! Leading Russian teachers in the field of architecture graduated from these schools: V. Samogorov, V. Pastushenko, A. Golovin, S. Sementsov, F. Perov, A. Gelfond, M. Dutsev, A. Merenkov, Yu. Yankovskaya, I. Sabitov, A. Devbich, S. Mikhailov and many, many others.² *All these schools, based on academic architectural education, have acquired their own characteristics and have a unique architectural style.*

It is necessary to pay attention to the fact that after the collapse of the USSR at the end of the twentieth century, new educational institutions began to open in Russia, along with existing architectural schools, in which they taught architecture, environmental design, landscape design, and urban studies. Most of them are commercial departments in existing and newly formed universities. Almost all of them are trying to copy the old programs of state architectural universities and faculties, but without qualified teachers, and most importantly, well-developed methods, they still cannot reach a high-quality level of education. This not only does not solve the problem noted above, but on the contrary: exacerbates it.

At the same time, individual private architectural schools, the leaders of which, as a rule, are talented architects, trying to meet the requirements of the present, are looking for alternative forms of education. One of the main tasks of these schools is integration into the international architectural process. They often fragmentary copy Western programs in an attempt to find new ways of development for the Russian school and almost completely abandon academic programs. Simultaneously, the choice of commercially attractive programs in such schools does not always bring the desired results. Against their background, architectural schools with good traditions and techniques, which were mentioned above, are at a rather disadvantageous position. The rigidity of state standards and the inertia of large academic universities do not allow them to respond quickly to rapidly changing requirements for architectural education and change curricula. The transition to the Bologna system is still carried out in many ways formally, breaking down the proven methods and programs, without having formed solutions for new forms of training. It took about 10 years for architectural universities to implement new undergraduate and graduate programs, work out a system for admitting applicants to graduate schools and formulate requirements for these.

At the same time, the poor technical equipment of most state universities does not allow to fully implement advanced forms of education, which require expensive equipment: powerful modern computers, licensed programs, 3D printers, etc. This is primarily due to very limited funding. For the same reason, conducting such forms of training as exchanging students between Russian and foreign schools, joint workshops and masterclasses, inviting foreign specialists to Russian universities is very difficult, and practically impossible for most schools. It should be understood that at the present time, during the period of globalization, the exchange of experience with specialists from different countries, work in international teams already in his student years, is not a luxury, but an urgent need that lays the foundation for the professional work of future architects.

Nevertheless, in this difficult situation, individual universities and faculties of architecture are looking for modern ways of developing architectural education. For example, the architectural faculty of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov. This faculty was created in 2001 at the very beginning of the new century, during the period of rapid changes in politics and

² The talk took place at the Moscow Architectural Institute (MARCHI), February 26, 2019. The source: the author's archive.

economics both in Russia and in the whole world. The search and implementation of new modern forms of education while maintaining the academic traditions of the Moscow architectural school is one of the main tasks of the faculty of architecture.

The faculty is a miniature model of an architectural university, enclosed in the environment of the academic art institute. This creates unique conditions for its formation and functioning. A small contingent of students, traditional for this institution, and small academic groups make learning almost individual. The concentration of all teachers in one department, both architects and engineers, allows you to work in a coordinated and flexible way to change the learning process, quickly responding to the formulation of modern urgent tasks in architecture and changing time requirements.

From a methodological point of view, it is significant that teachers working in 1–2 courses, teaching the basics of architectural design, simultaneously working in 3 and 4 courses and supervise the final qualifying work of bachelors. It is this structure of employment that allows them to represent the entire learning process from the first steps to the diploma, to trace the connections between the first and last projects, and to actively influence the effectiveness of the learning process as a whole. Artistic disciplines, painting, academic drawing, sculpture, students-architects master under the guidance of painters, sculptors and graphic artists, teachers from the relevant departments of the institute, which allows them to maintain academic traditions. Highly qualified art teachers and architectural theorists teach the history and theory of architecture and plastic arts, which greatly enriches future architects. The widely practiced recruitment of practicing educators to teach special subjects in advanced courses and to guide final qualifying works is also very effective.

Studying in the academic art environment gives students-architects a unique opportunity not only to form and grow in an atmosphere of high art, but even to work on joint projects with monumental artists and sculptors during their studies. The architectural design program includes interdisciplinary projects. Thus, the term paper “The architectural space of the city. The formation of elements,” students of the Faculty of Architecture write together with students-sculptors (Fig. 1). Separate projects of public buildings are created jointly with students of the Monumental workshop of the Faculty of Painting.

Fig. 1. *Improvement of the embankment in the city of Kerch. Architecture: Ekaterina Latyeva (the 4th year). Sculptor Evgeny Teterin. Advisors: Ekaterina Tribelskaya, Vladimir Bindeman³*



³ Source of the image: the author's archive.

Starting from the first year, architectural graphics, architectural drawing, compositional modeling are taught in combination with teaching students computer modeling. *It should be noted that the development and application of new computer technologies is an effective, but a purely technical method that cannot replace the basic knowledge that forms the basis of academic education: an understanding of the compositional and volumetric-spatial principles of architectural design, knowledge of the designs and laws of architectural physics, etc.*

The inevitable computerization of the educational process, in addition to the positive aspects in the case of its incorrect application in the educational process, has a lot of negative ones. Thus, the complete substitution of hand-made graphics and architectural drawings by building computer drawings and models, starting from the very early stages of training, has negative consequences for the formation of an architect as a professional who is deeply aware of the subject of his activity. The introduction of computer graphics instead of manual ones leads to the underdeveloped spatial thinking of the student, misunderstanding of the spatial component of architecture, up to the difficulties with reading drawings and perception of the spatial component in orthogonal projections. A computer should be a means of transmitting information, but not an attempt to replace a person's inability to think spatially with computer capabilities.

Manual graphics must necessarily be included in the initial course of education of the architect, become the language of the embodiment of his ideas and serve as a means of effective professional communication between the architect and the customer, the architect and affiliated companies, between the architects themselves. Ignoring the need to study and apply manual graphics can lead to the education of specialists who are not ready for free creative thought, squeezed into the rigid framework of computer programs, hostages of computer technology. The study of computer graphics should not only begin at the very early stages of training, but it also goes in parallel with manual graphics, architectural drawing, and descriptive geometry. *Computerization should not supplant traditional methods of formation of spatial thinking and graphic skills. This situation is neither conflict nor insoluble, but requires time and high qualifications of those who form architectural education programs.*

One of the major aspects of higher education is teaching students the basics of research (Esaulov, 2011, p. 14, Esaulov, 2016, p. 5). For pre-project analysis, which precedes each term paper and especially the graduation project of future architects, this skill is extremely important. To this end, in the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov. Since 2014, scientific and practical conferences of students, graduate students and young scientists of architectural specialties are held annually. Since 2016, these conferences with international status are held jointly with the Russian Academy of Arts. The conference topics cover current issues of modern architecture. Conference materials are published in collections registered in the RSCI (with the assignment of ISBN number).

The leadership of the Department of Architecture attaches great importance to international cooperation. The Faculty of Architecture cooperates with the Polytechnic University of Milan: universities exchanged visits of leading teachers, students from Milan took part in the Scientific and Practical Conferences of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov.

The chancellor of the Oslo School of Architecture and Design and the Northern Academy of Architecture, the network of all northern and Baltic schools of architecture, Ole Gustavsen, visited the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov twice and gave lectures for Russian students (Tribelskaya, 2019, p. 99). In 2019, under the program of socio-cultural development of the Northern Territories, students of the Faculty of Architecture implemented their graduation projects for Arkhangelsk, Murmansk and Bodø (Norway). A project for the city of Bodø was sent for discussion to the mayor of the city, Mr. Rolf Kare Jensen.

In 2018, the visit of the author of these lines to The Guangzhou Academy of Fine Arts (俄罗斯苏里科夫美术学院建筑系主任 EKATERINA TRIBELSKAYA 教授来我校开展工作坊及学术周活动, 2018) marked the beginning of cooperation between Russian and Chinese teachers and students studying fine arts. A large long-term cooperation program has been outlined. Speeches of students and teachers from abroad and other institutions in scientific conferences held at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov demonstrates different approaches to research. *Contacts with foreign colleagues show us different methods of teaching and architectural design and allow us to take all the best from these methods.*

To sum up, it can be said that, unfortunately, today the practice of architectural education in Russia does not fully meet modern requirements and international standards, as academic schools do not have time to rebuild their programs in accordance with modern requirements, and new experimental schools, despite attempts to integrate into the global architectural process, have no proven and tested teaching methods and often implement unsystematic fragmented education.

The model of education proposed at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, due to the uniqueness of the situation, certainly does not allow it to be widely used, but it can be interesting as one of the effective approaches to preparing future architects.

* * *

Проблема архитектурного образования во всем мире сегодня стоит необычайно остро. Поскольку современная архитектура связана со строительными технологиями высокого уровня сложности, эта взаимообусловленность ставит новые вопросы не только в архитектурной практике, но и в архитектурном образовании. Так, в работах Тепавчевича и Зониса (Теравчевић, 2017, р. 67, Tzonis, 2014, р. 477, Tzonis, 2014, р. 224) утверждается, что современные технологические достижения бросают вызов исторически сложившимся моделям архитектурного проектирования и образования. Традиционные способы архитектурного проектирования сводились только к проекционным чертежам и созданию моделей. Современные средства цифровой графики предоставляют значительно более широкие возможности. Подчеркивается значимость практической направленности образования, работа с материалами в реальных условиях строительства. Например, геометрически сложная форма может быть относительно легко выполнена в цифровом виде, но при этом быть трудно реализуемой на практике и требовать хорошего понимания строительных технологий еще на этапе проектирования, *а, следовательно, и в процессе обучения.* Отмечается, что среда цифрового проектирования приносит не только новые инструменты, но также новый способ мышления и понимания пространства. Рассматривается проблема разрыва между академической подготовкой студентов и их последующей практической деятельностью. Сложные экономические, социальные, технологические процессы, требующие отражения в архитектурном образовании, приводят к широкой дифференциации преподаваемых дисциплин. Процесс обучения становится все более запутанным. При этом обилие различных курсов обучения приводит к обратному результату: знания накапливаются, но студенты, как правило, оказываются не в состоянии применить их на практике.

Таким образом, в настоящее время необходимо применение инновационных моделей обучения будущих архитекторов. При этом невозможно полностью отказаться от академической архитектурной школы, сформированной десятилетиями. Формирование новых моделей обучения требует нового методического подхода, сочетающего инновационные формы обучения и исторически проверенные методики. Однако многие авторы отмечают, что несмотря

на произошедшие радикальные изменения в архитектурной практике, в архитектурном образовании не только в России, но и во всем мире, за последние 40 лет не происходило значительных перемен (Van Doogen, 2019, p. 79, *Radical Pedagogies: Architectural Education & the British Tradition*, 2015, Кузнецова, Рахимова, 2016, с. 113, а также др.). *В настоящей работе автор анализирует эту неблагоприятную ситуацию и предлагает подходы, призванные изменить ее к лучшему.*

Перспективные формы обучения предполагают в первую очередь создание цифровых платформ, использование Информационно-коммуникационных технологий (ИКТ). «Международные исследовательские проекты, такие как OIKODOMOS и OIKONET, ищут инструменты, способствующие международному сотрудничеству и расширению образования с акцентом на поддержку педагогической модели смешанного обучения: виртуального кампуса. Чтобы применить этот виртуальный кампус к архитектурному образованию, в нескольких университетах, были разработаны три среды: рабочие пространства, банк кейсов и OIKOpedia» (Joklová, 2015, p. 124). В связи с этим появляется необходимость введения в программы архитектурных вузов дополнительных дисциплин, что вступает в противоречие с существующими программами обучения. В результате многими вузами принимается решение сохранить существующие базовые курсы, оставив новые дисциплины за пределами «академической жизни». Иными словами, *проблема создания новой образовательной структуры не решается, что приводит к дальнейшему увеличению разрыва между существующим архитектурным образованием и насущными требованиями сегодняшнего дня.*

Чтобы лучше разобраться в сложившейся ситуации, обратимся к истории архитектурного образования в России. Дореволюционный период и становление советской архитектурной школы, сформировавшейся после Октябрьской революции, тщательно исследован и описан многими авторами (см., например, Наумова, Степанский, 2016, с. 71, Лапин, 2017, с. 83, Иванова-Веэн, 2017, с. 60).

Существенные изменения в развитии архитектурного образования относятся ко второй половине XX века. После Второй мировой войны потребность в архитекторах возросла во всем мире, что было вызвано восстановлением и реконструкцией разрушенных во время войны городов, строительством нового жилья, промышленных предприятий и других архитектурных сооружений. По этой причине в 1950-е годы число ВУЗов, в которых осуществлялось архитектурное образование в Советском Союзе, резко выросло. Именно в этот период все большее применение в строительстве получает сборный железобетон, широко применяются пластмассы, новые водо- и теплоизоляционные материалы, все более внедряется механизация строительства. Широко развернулось строительство крупнопанельных жилых домов, одноэтажных больше пролетных промышленных зданий; развивается заводское домостроение из готовых конструктивных элементов. Все это заставило архитекторов углубить свои познания в новой технике, заинтересоваться строительной индустрией. В архитектурных школах в Советском Союзе была значительно усилена техническая подготовка архитекторов; архитектурные факультеты создавались при технических, как правило, инженерно-строительных ВУЗах.

В 1955 году после решений ЦК КПСС об устранении излишеств в проектировании и строительстве (Центральный комитет КПСС, Совет министров СССР, 1955) и Закона о школе (Союз Советских Социалистических Республик (...), 1958) в Советском Союзе была пересмотрена вся система внутривузовской подготовки архитекторов, особенно по архитектурному проектированию и техническим дисциплинам; в учебный план впервые была включена производственная и проектная практика: работа студентов на строительной площадке в качестве рабочего — на 1-м курсе и в проектных институтах в качестве техника-архитектора — на 5-м.

После 1961 года в стране началось капитальное строительство в огромных масштабах и повысились требования к качеству строительства. Увеличилась потребность в архитекторах, повысился уровень их подготовки как в техническом, так и в творческо-художественном направлении. К 1963 году в Советском Союзе, кроме основного архитектурного учебного заведения — Московского архитектурного института, имелось 17 архитектурных факультетов и отделений при вузах различных типов (при политехнических и инженерно-строительных институтах, художественных институтах и академиях). При этом основными принципами советской архитектурной школы являлись «объединение художественного и технического образования, служащее необходимым и первым условием правильного, всестороннего понимания задач архитектуры; максимальное приближение к требованиям жизни, к требованиям реального строительства; специализация по различным определенным направлениям практики в архитектурной профессии; широкая общенаучная база подготовки как по технике, так и по искусству, включая глубокое изучение всемирного и национального архитектурного наследия; высокий творческий уровень подготовки, стимулирующий учащихся к поискам того нового, что отвечает перспективам развития советского общества» (Архитектурное образование, 1964). Подготовка архитекторов осуществлялась по следующим специализациям: гражданскому и промышленному строительству, градостроительству (планировка населенных мест), озеленению, интерьеру и внутреннему оборудованию зданий, сельскохозяйственному строительству.

Из общего 6-летнего срока обучения первые 3 года уделялись общей подготовке: по математике, физике, строительной механике, строительному производству, строительным материалам, по истории архитектуры и искусства, рисунку, скульптуре и живописи (примерно с равным соотношением научно-технических и художественных предметов); на старших курсах проводилась специальная подготовка. Ведущим предметом с первого курса до дипломного проекта являлся курс архитектурного проектирования — профессиональная комплексная дисциплина. При кафедрах Московского архитектурного института (МАРХИ) и в научно-исследовательских институтах имела аспирантура. При этом МАРХИ оставался ведущим ВУЗом страны: здесь разрабатывались учебные программы и методические пособия, писались основные учебники для студентов-архитекторов, сюда на стажировку и повышение квалификации приезжали преподаватели и профессора с архитектурных кафедр всей страны и из стран социалистического лагеря.

Новым этапом в развитии архитектурного образования у нас в стране можно считать 1970-е годы. Именно этот период был расцветом советской, а, точнее, Московской архитектурной школы. В эти годы проводились многочисленные международные архитектурные конкурсы, победителями которых почти всегда становились советские архитекторы (Ю. Аввакумов, М. Белов, М. Хазанов, А. Бродский, И. Уткин) (Аввакумов, 2019). Этот период характеризуется началом развития и укрепления архитектурных факультетов и кафедр в других крупнейших городах Советского Союза; стала формироваться система целевого обучения: лучших студентов после 2-го курса направляли в МАРХИ для продолжения учебы, а выпускников — в аспирантуру (с обязательным условием вернуться обратно). Большинство таких «целевиков» после возвращения оставалось преподавать в своих вузах, совмещая, как правило, педагогическую работу с проектной деятельностью. По мере становления их как самостоятельных архитекторов у них появлялся собственный стиль работы. Таким образом, *за прошедшие 45–50 лет во многих городах образовались самостоятельные архитектурные школы.*

Объективным показателем качества архитектурного образования является уровень дипломных работ выпускников. В архитектурном сообществе этим показателем считаются результаты Международных смотров-конкурсов выпускных квалификационных работ. Такой смотр-конкурс по архитектуре и дизайну проводится ежегодно. Местом его проведения каждый год становятся разные города страны, где имеются архитектурные вузы или факультеты. В смотре-конкурсе участвуют выпускные квалификационные (дипломные) работы по архитектуре и дизайну из вузов России и зарубежья. Традиция проведения подобных смотров-конкурсов началась со всесоюзных смотров дипломных работ студентов архитектурной специальности, регулярно проводимых с 1966 года. Сегодня организатором конкурса является МО-ОСАО — Межрегиональная общественная организация содействия архитектурному образованию.

Эти конкурсы наглядно демонстрируют разнообразие архитектурных школ в России и ближнем зарубежье. Так, в частной беседе с автором статьи профессор С.В. Бровченко, председатель МООСАО, отметил: «Сегодня можно смело сказать о существовании самостоятельных архитектурных школ, действующих в России. Это — Самара, Санкт-Петербург (Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет и Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), Нижний Новгород, Екатеринбург, Уфа, Красноярск, Новосибирск, Казань, пожалуй, самые яркие. Сегодня этим Школам — 45–50 лет! Из них вышли ведущие российские педагоги в области архитектуры: В. Самогоров, В. Пастушенко, А. Головин, С. Семенов, Ф. Перов, А. Гельфонд, М. Дуцев, А. Меренков, Ю. Янковская, И. Сабитов, А. Дембич, С. Михайлов и многие-многие другие»¹. *Все эти школы, имея в основе академическое архитектурное образование, приобрели свои особенности и имеют выраженный индивидуальный архитектурный почерк.*

Необходимо обратить внимание на то, что после распада СССР в конце XX века в России, наряду с действующими архитектурными школами, начинают открываться новые учебные заведения, в которых осуществляется обучение архитектуре, дизайну среды, ландшафтному дизайну, урбанистике. Большинство из них — это коммерческие факультеты в существующих и вновь образованных вузах. Почти все они пытаются копировать старые программы государственных архитектурных вузов и факультетов, но, не имея квалифицированных педагогов, а главное — отработанных методик, пока не могут выйти на качественный уровень образования. Это не только не решает отмеченную выше проблему, а напротив: усугубляет ее.

В то же время отдельные частные архитектурные школы, руководителями которых, как правило, являются талантливые архитекторы, пытаются ответить на требования современности, ищут альтернативные формы обучения. Одна из главных задач этих школ — интеграция в международный архитектурный процесс. Они часто фрагментарно копируют западные программы в попытке найти новые для российской школы пути развития и почти полностью отказываются от академических программ. При этом выбор коммерчески привлекательных программ в таких школах не всегда приносит желаемые результаты. На их фоне архитектурные школы с хорошими традициями и методиками, о которых говорилось выше, оказываются в довольно невыгодном положении. Жесткость государственных стандартов и инерция больших академических вузов не позволяют им оперативно реагировать на быстро меняющиеся требования к архитектурному образованию и изменять учебные программы. Переход на Болонскую

¹ Беседа Е.Г. Трибельской с С.В. Бровченко состоялась 26 февраля 2019 года в МАРХИ. Конспект разговора хранится в личном архиве автора настоящей статьи.

систему до сих пор выполняется во многом формально, ломая отработанные годами методики и программы, не имея сформированных решений для новых форм обучения. Архитектурным вузам потребовалось порядка 10 лет, чтобы внедрить новые программы бакалавриата и магистратуры, отработать систему приема абитуриентов в магистратуру, сформулировать требования к выпускным квалификационным работам.

При этом слабая техническая оснащенность большинства государственных вузов не позволяет реализовать в полной мере передовые формы обучения, для которых необходимо дорогостоящее оборудование: мощные современные компьютеры, лицензионные программы, 3D принтеры и т.п. В первую очередь это связано с очень ограниченным финансированием. По этой же причине проведение таких форм обучения как обмен студентами между российскими и зарубежными школами, совместные воркшопы и мастер-классы, приглашение иностранных специалистов в российские вузы очень затруднено, а для большинства школ практически неосуществимо. Следует понимать, что в настоящее время, в период глобализации обмен опытом со специалистами разных стран, работа в интернациональных коллективах уже в студенческие годы, является не роскошью, а насущной необходимостью, которая закладывает фундамент для профессиональной деятельности будущих архитекторов.

Тем не менее, в этой непростой ситуации отдельные вузы и факультеты архитектуры ищут современные пути развития архитектурного образования. Одним из таких примеров служит архитектурный факультет Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств (МГАХИ им. В.И. Сурикова). Его архитектурный факультет был создан в 2001 году в самом начале нового столетия, в период бурных изменений в политике и экономике как в России, так и в мире в целом. Поиск и реализация новых современных форм обучения при сохранении академических традиций московской архитектурной школы — одна из основных задач архитектурного факультета. Он представляет собой миниатюрную модель архитектурного вуза, заключенную в среду академического художественного института. Это создает уникальные условия для его формирования и функционирования. Малый контингент обучающихся, традиционный для данного института, и небольшие академические группы делают обучение практически индивидуальным. Сосредоточение всех преподавателей на одной кафедре как архитекторов, так и инженеров, позволяет работать согласованно и гибко менять процесс обучения, быстро реагируя на постановку современных актуальных задач в архитектуре и меняющиеся запросы времени.

С методической точки зрения существенным является то, что педагоги, работающие на 1–2 курсах, преподающие основы архитектурного проектирования, параллельно работают на 3 и 4 курсах и руководят Выпускными квалификационными работами бакалавров. Именно эта структура занятости позволяет им представлять весь процесс обучения с первых шагов до диплома, проследить связи между первыми и последними проектами, активно влиять на эффективность процесса обучения в целом. Художественные же дисциплины, живопись, академический рисунок, скульптуру студенты-архитекторы осваивают под руководством живописцев, скульпторов и графиков, педагогов с соответствующих кафедр института, что позволяет сохранять академические традиции. Историю и теорию архитектуры и пластических искусств преподают высококвалифицированные педагоги-искусствоведы и архитекторы-теоретики, что значительно обогащает будущих архитекторов. Широко практикуемое привлечение педагогов-практиков для преподавания специальных дисциплин на старших курсах и руководства выпускными квалификационными работами также является очень эффективным.

Обучение в академической художественной среде дает студентам-архитекторам уникальную возможность не только сформироваться и вырасти в атмосфере высокого искусства, но и

уже во время учебы работать над совместными проектами с художниками-монументалистами и скульпторами. В программу архитектурного проектирования входят междисциплинарные проекты. Так, курсовой проект «Архитектурное пространство города. Формирование элементов» студенты архитектурного факультета выполняют совместно со студентами-скульпторами (Рис. 1). Отдельные проекты общественных зданий выполняются совместно со студентами Монументальной мастерской факультета живописи.

Рис. 1. Благоустройство набережной в г. Керчи. Архитектура: Екатерина Латыева (4 курс). Скульптор Евгений Тетерин.
Руководители: Е.Г. Трибельская, В.Н. Биндеман²



Начиная с первого курса, архитектурная графика, архитектурный рисунок, композиционное моделирование преподаются в сочетании с обучением студентов компьютерному моделированию. *Важно отметить, что освоение и применение новых компьютерных технологий является эффективным, но чисто техническим приемом, который не может заменить базовые знания, составляющие основу академического образования: понимание композиционных и объемно-пространственных принципов архитектурного проектирования, знание конструкций и законов архитектурной физики и др.*

Неизбежная компьютеризация учебного процесса кроме положительных сторон в случае неправильного ее применения в учебном процессе имеет массу отрицательных. Так, полная подмена ручной графики и архитектурного рисунка построением компьютерных чертежей и моделей, начиная с самых ранних этапов обучения, имеет негативные последствия для формирования архитектора как профессионала, глубоко осознающего предмет своей деятельности. Введение компьютерной графики взамен ручной приводит к недостаточно развитому пространственному мышлению студента, его непониманию объемно-пространственной составляющей архитектуры, вплоть до сложностей с чтением чертежей и восприятием пространственной составляющей в ортогональных проекциях. Компьютер должен являться средством передачи информации, но не попыткой подменить неумение человека пространственно мыслить возможностями техники. Ручная графика обязательно должна входить в начальный курс образования архитектора, стать языком воплощения его идей и служить средством эффективной профессиональной коммуникации между архитектором и заказчиком, архитектором и «смеж-

² Изображение хранится в личном архиве автора настоящей статьи.

никами», между самими архитекторами. Игнорирование необходимости изучения и применения ручной графики может привести к воспитанию специалистов, не готовых к свободной творческой мысли, зажатых в жесткие рамки компьютерных программ, заложников компьютерных технологий. Изучение компьютерной графики должно начинаться также на самых ранних этапах обучения, но обязательно идти параллельно с ручной графикой, архитектурным рисунком, начертательной геометрией. *Компьютеризация не должна вытеснить традиционные методы формирования пространственного мышления и графических навыков. Эта ситуация не является ни конфликтной, ни неразрешимой, но требует времени и высокой квалификации лиц, формирующих программы архитектурного образования.*

Одним из важных аспектов вузовского образования является обучение студентов основам исследовательской работы (Есаулов, 2011, с. 14, Есаулов, 2016, с. 5). Для предпроектного анализа, предшествующего каждому курсовому и особенно дипломному проекту будущих архитекторов, этот навык чрезвычайно важен. С этой целью в МГАХИ им. В.И. Сурикова, начиная с 2014 года, ежегодно проводятся научно-практические конференции студентов, аспирантов и молодых ученых архитектурных специальностей. С 2016 года эти конференции имеют статус международных и проводятся совместно с Российской академией художеств. Темы конференций освещают актуальные проблемы современной архитектуры. Материалы конференций публикуются в сборниках, зарегистрированных в РИНЦ.

Большое значение руководство кафедры архитектуры придает международному сотрудничеству. Факультет архитектуры сотрудничает с Миланским Политехническим институтом: ВУЗы обменялись визитами ведущих преподавателей, студенты из Милана приняли участие в Научно-практических конференциях МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Ректор Высшей школы архитектуры и дизайна Осло и Северной Академии архитектуры, сети всех северных и Балтийских школ архитектуры Уле Густавсен (Ole Gustavsen) дважды посетил МГАХИ им. В.И. Сурикова, выступал с лекциями для российских студентов (Трибельская, 2019, с. 99). В 2019 году в рамках программы социально-культурного развития Северных территорий студенты архитектурного факультета выполняли дипломные проекты для Архангельска, Мурманска и Буде (Норвегия). Проект для города Буде отправлен для обсуждения мэру города Рольфу Каре Йенсену.

В 2018 году визит автора этих строк в Академию изящных искусств в Гуанчжоу (俄罗斯苏里科夫美术学院建筑系主任 EKATERINATRIBELSKAYA 教授来我校开展工作坊及学术周活动, 2018) во многом положил начало сотрудничеству российских и китайских преподавателей и студентов, специализирующихся в области изящных искусств. Намечена большая долгосрочная программа сотрудничества. Выступления студентов и преподавателей из-за рубежа и других институтов в научных конференциях, проводимых в МГАХИ им. В.И. Сурикова, демонстрирует разные подходы к исследовательской работе. *Контакты с зарубежными коллегами показывают нам иные методы преподавания и архитектурного проектирования и позволяют взять из этих методов все самое лучшее.*

Подводя итоги, можно сказать, что, к сожалению, на сегодняшний день практика архитектурного образования в России не отвечает современным требованиям и мировым стандартам в полной мере, т.к. академические школы не успевают перестроить свои программы в соответствии с современными требованиями, а новые экспериментальные школы, несмотря на попытки интеграции в мировой архитектурный процесс не имеют отработанных и апробирован-

ных методик преподавания и часто реализуют бессистемное фрагментарное образование. Модель образования, предложенная в МГАХИ им. В.И. Сурикова, в силу уникальности ситуации, безусловно, не позволяет широко ее тиражировать, но она может представлять интерес как один из эффективных подходов к подготовке будущих архитекторов.

References

- Arkhitekturnoe obrazovanie [Architectural education]. (1964). In A.I. Kairov, F.N. Petrov (Eds.), *Pedagogicheskaya entsiklopediya* [Pedagogical Encyclopedia] (Vol. 1). Sovetskaya Entsiklopediya. Retrieved November 6, 2020, from <http://pedagogic.ru/pedenc/item/f00/s00/e0000122/index.shtml>
- Avvakumov, Yu.A. (2019). *Bumazhnaya arhitektura. Antologiya* [Paper architecture. Anthology]. Garage.
- Esaulov, G.V. (2016). Arhitekturnaya nauka i obrazovanie: vektory razvitiya [Architectural science and education: development vector]. *Academia. Arhitektura i Stroitel'stvo* [Academia. Architecture and construction] (2): 5–13. Retrieved September 14, 2019, from <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitekturnaya-nauka-i-obrazovanie-vektory-razvitiya>
- Esaulov, G.V. (2011). Nauchnye issledovaniya v razvitii arhitekturnogo obrazovaniya [Scientific research in the development of architectural education] [Paper presentation]. In *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie* [Science, Education and Experimental Design], Moscow (Vol. 1, pp. 14–15). MARKHI—The Moscow Institute of Architecture.
- Harriss, H., & Froud, D. (Eds.). (2015). *Radical Pedagogies: Architectural Education & the British Tradition*. RIBA Publications.
- Ivanova-Veen, L.I. (2017). Pedagogicheskaya deyatel'nost' i arhitekturnoe tvorchestvo N.V. Dokuchaeva, 1920-e–1930-e gg. [Pedagogical activity and architectural creativity of N.V. Dokuchaev, 1920s–1930s]. *Architecture and Modern Information Technologies* (2), 60–67.
- Joklová, V., & Pifko, H. (2015). Innovation in architectural education—OIKONET experience. *Global Journal of Engineering Education*, 17 (3): 124–131. Retrieved September 14, 2019, from <http://www.wiete.com.au/journals/GJEE/Publish/vol17no3/04-Joklova-Pifko.pdf>
- Kuznetsova, N.G., Rakhimova, T.A. (2016). Organizatsiya arhitekturnogo obrazovaniya v Rossii i za rubezhom [Organization of architectural education in Russia and abroad]. *Professional'noe Obrazovanie v Sovremennom Mire* [Professional education in the modern world], 6 (1), 113–120.
- Lapin, I.M. (2017). Brat'ya Vesniny—pedagogi moskovskoy arhitekturnoj shkoly [Vesnin brothers—teachers of the Moscow architectural school]. *Architecture and Modern Information Technologies*, (1), 83–93.
- Naumova, V.I., Stepanskij, V.V. (2016). Kul'turno-istoricheskoe nasledie arhitekturno-hudozhestvennyh shkol i regional'nye osobennosti razvitiya arhitekturnogo obrazovaniya [Cultural and historical heritage of architectural and art schools and regional features of the development of architectural education]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], (5), 71–74.
- Tepavčević, B. (2017). Design thinking models for architectural education. *The Journal of Public Space*, 2 (3), Special Issue, 67–72.
- Tribelskaya, E.G. (2019). Vizit Ule Gustavsena v MGAkHI imeni V.I. Surikova [Visit of Ole Gustavsen to the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov]. *Sistemnye tekhnologii* [System technologies] (30), 99–100.

- Tsentralnyy Komitet KPSS, Sovet Ministrov SSSR [The Central Committee of the CPSU, Council of Ministers of the USSR]. (1955). *Postanovleniye ot 4 noyabrya 1955 goda № 1871 "Ob us-tranenii izlishestv v proyektirovani i stroitelstve"* [Decree of November 4, 1955, No. 1871 "On the elimination of excesses in the design and construction"]. Biblioteka normativno-pravovykh aktov Soyuz Sovetskikh Socialisticheskikh Respublik [Library of normative legal acts of the Union of Soviet Socialist Republics]. Retrieved November 6, 2020, from http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5043.htm
- Tzonis, A. (2014). Architectural education: The core and the local education. *Frontiers of Architectural Research*, 3 (2), 224–226.
- Tzonis, A. (2014). A framework for architectural education. *Frontiers of Architectural Research*, 3 (4), 477–479.
- Van Dooren, E., Van Dorst, M., Asselbergs, T., van Merrienboer, J., Boshuizen, E. (2019). The tacit design process in architectural design education. *Design and Technology Education: an International Journal*, 24 (1), 79–100.
- Soyuz Sovetskikh Socialisticheskikh Respublik [The Union of Soviet Socialist Republics]. (1958). *Zakon ob ukreplenii svyazi shkoly s zhizn'yu i o dal'neyshem razvitii sistemy narodnogo obrazovaniya v SSSR* [The law on strengthening the connection of schools with life and on the further development of the public education system in the USSR]. December 24, 1958. Biblioteka normativno-pravovykh aktov Soyuz Sovetskikh Socialisticheskikh Respublik [Library of normative legal acts of the Union of Soviet Socialist Republics]. Retrieved November 6, 2020, from http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5337.htm
- 俄罗斯苏里科夫美术学院建筑系主任EKATERINA TRIBELSKAYA 教授来我校开展工作坊及学术周活动. (2018). Guangzhou Academy of Fine Arts. Retrieved November 6, 2020, from <http://www.gzarts.edu.cn/info/1479/27080.htm>

Литература

1. Аввакумов Ю.А. Бумажная архитектура. Антология. М.: Garage, 2019. 374 с.
2. Архитектурное образование [Электронный ресурс] // Педагогическая энциклопедия / Ред. А.И. Каиров, Ф.Н. Петров. Т. 1. М.: Советская Энциклопедия, 1964. <http://pedagogic.ru/pedenc/item/f00/s00/e0000122/index.shtml> (дата обращения: 06.11.2020).
3. Есаулов Г.В. Архитектурная наука и образование: вектор развития // Academia. Архитектура и строительство. 2016. № 2. С. 5–13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitekturnaya-nauka-i-obrazovanie-vektory-razvitiya> (Дата обращения: 14.09.2019).
4. Есаулов Г.В. Научные исследования в развитии архитектурного образования // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов Международной научной конференции. Т. 1. М.: Московский архитектурный институт, 2011. С. 14–15.
5. Иванова-Веэн, Л.И. Педагогическая деятельность и архитектурное творчество Н.В. Докучаева, 1920-е–1930-е гг. // Архитектуре и современные информационные технологии. 2017. № 2. С. 60–67.
6. Кузнецова Н.Г., Рахимова Т.А. Организация архитектурного образования в России и за рубежом // Профессиональное образование в современном мире. 2016. Т. 6. №. 1. С. 113–120.
7. Лапин И.М. Братья Веснины — педагоги московской архитектурной школы // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. № 1. С. 83–93.

8. Наумова В.И., Степанский В.В. Культурно-историческое наследие архитектурно-художественных школ и региональные особенности развития архитектурного образования // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 5. С. 71–74.
9. Союз Советских Социалистических Республик. Закон об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР. 24 декабря 1958 года // Библиотека нормативно-правовых актов Союза Советских Социалистических Республик. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5337.htm (дата обращения: 06.11.2020).
10. Трибельская, Е.Г. Визит Уле Густавсена в МГАХИ им. В.И. Сурикова // Системные технологии. 2019. № 30. С. 99–100.
11. Центральный Комитет КПСС, Совет Министров СССР. Постановление от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» // Библиотека нормативно-правовых актов Союза Советских Социалистических Республик. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5043.htm (дата обращения: 06.11.2020).
12. Joklová V., Pifko H. Innovation in architectural education – OIKONET experience // Global Journal of Engineering Education. 2015. Vol. 17, No. 3. pp. 124–131. Retrieved from <http://www.wiete.com.au/journals/GJEE/Publish/vol17no3/04-Joklova-Pifko.pdf> (Дата обращения: 14.09.2019).
13. Radical Pedagogies: Architectural Education & the British Tradition / H. Harriss & D. Froud (Eds.). London: RIBA Publications, 2015. 304 p.
14. Тепавчевић В. Design thinking models for architectural education // The Journal of Public Space. 2017. Vol. 2. № 3: Special Issue. pp. 67–72.
15. Tzonis A. Architectural education: The core and the local education // Frontiers of Architectural Research. 2014. Vol. 3. No. 2. pp. 224–226.
16. Tzonis A. A framework for architectural education // Frontiers of Architectural Research. 2014. Vol. 3. No. 4. pp. 477–479.
17. Van Dooren E., Van Dorst M., Asselbergs T., van Merrienboer J., Boshuizen E. The tacit design process in architectural design education // Design and Technology Education: an International Journal. 2019. Vol. 24. No 1. pp. 79–100.
18. 俄罗斯苏里科夫美术学院建筑系主任 EKATERINATRIBELSKAYA 教授来我校开展工作坊及学术周活动. 2018. URL: <http://www.gzarts.edu.cn/info/1479/27080.htm> (access date 06.11.2020).

Ekaterina G. TRIBELSKAYA

PhD (Architecture), Head of the Architecture Department at the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of the Russian Academy of Arts, Founder and Director of the School and Studio “Avant-garde Design”, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts

ТРИБЕЛЬСКАЯ Екатерина Георгиевна

Кандидат архитектуры, заведующая кафедрой архитектуры Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств, основатель и директор Школы-студия «АвангардДизайн», член-корреспондент Российской академии художеств

egtribel@gmail.com

Anatoly P. MILKA / А.П. Милка

ON EXPLORATION OF HANDWRITING IN J. S. BACH STUDIES

К ИЗУЧЕНИЮ ПОЧЕРКА В БАХОВЕДАНИИ

Abstract. Significant achievements of J. S. Bach studies in the second half of the twentieth century were largely due to increased attention to Bach's handwriting and its changes during the life of the great composer. Its systematic study (using scientific methods, in particular, forensic graphology and medicine), according to sources, dates back to the late 50s of the 20th century and relates to the works by Georg von Dadelsen and Alfred Dürr in the 70s in the works by Robert Lewis Marshall and to a large extent—in the late 80s and in the 90s—in the studies of Yoshitake Kobayashi. The main achievements in this field relate to:

1. Solving the issues of authorship of a number of Bach's works (and members of his family), as well as authorship of the works erroneously attributed to him. It was reflected in the latest BWV (1998) edited by A. Dürr and Y. Kobayashi.

2. Establishment of the dating of the most problematic array of J. S. Bach's works relating to the late period of his activity (1736–1750).

3. Disclosure of the features and details of Bach's creative process, details of the process of publishing the compositions and his personal participation in it (Chr. Wolf, Y. Kobayashi, G. Butler).

4. Clarification of issues related to J. S. Bach's disease, its course and factors that led to the death of the great composer (D. Kranemann, R. Ludewig).

A comparison of features of handwriting in Bach's letters (31.07.1748 and 06.10.1748) shows that the period between the dates of their writing Bach suffered a minor stroke (TIA).

Further study of J. S. Bach's handwriting has a fruitful perspective. Thus, for the time being, methods of handwriting in the analysis of J. S. Bach's works, published (or prepared for publication) during his life, are not used for analysis of so-called original editions.

Since the method of printing used for the publication of his works retained the basic features of the handwriting of a person producing the engraving copy (Abklatschvorlage), it becomes possible to establish its performer. This opens up broad opportunities for establishing participation and role of J. S. Bach in shaping the general ideas of his writings, and for further development of this hitherto insufficiently explored-sphere of his creative process.

Keywords: J. S. Bach, manuscript, handwriting, dating, authorship

Аннотация. Существенные достижения баховедения во второй половине XX века в значительной мере обусловлены активизацией внимания к почерку и его изменениям в течение жизни великого композитора. Его систематическое изучение (с применением научных методов, в частности, судебно-криминалистического почерковедения и медицины), судя по источникам, берет свое начало с конца 50-х годов XX века и связано с трудами Георга фон Дадельзена и Альфреда Дюрра. Развитие их идей нашли свое продолжение в 70-е годы в работах Роберта Льюиса Маршалла и в значительной степени — в конце 80-х и в 90-х годах — в исследованиях Йошитакэ Кобаяси. Основными достижениями в данной сфере за указанное время можно считать следующие:

1. Решение проблем авторства И.С. Баха и членов его семьи в ряде сочинений, а также авторства приписываемых ему произведений, что нашло отражение в последнем BWV (1998) под редакцией А. Дюрра и Й. Кобаяси.

2. Установление датировки наиболее проблемного массива сочинений И.С. Баха, относящихся к позднему периоду его творчества (1736–1750).

3. Раскрытие особенностей и деталей творческого процесса И.С. Баха, подробностей процесса издания сочинений и участия в нем великого композитора (Кр. Вольф, Й. Кобаяси, Р.Л. Маршалл, Г. Батлер).

4. Прояснение вопросов, связанных с болезнью И.С. Баха, ее течением и факторами, которые привели к кончине великого композитора (Д. Кранеман, Р. Людевиц). Сравнение особенностей почерка в письмах Баха (31.07.1748 и 06.10.1748) показывает, что в период между датами их написания Бах перенес микроинсульт (ТИА).

Дальнейшее изучение почерка И.С. Баха в его сочинениях имеет хорошую перспективу. Так, пока еще практически не применяются методы почерковедения в анализе сочинений И.С. Баха, изданных (или подготовленных к изданию) в течение его жизни, — в так называемых оригинальных изданиях. Поскольку способ печати, применявшийся для издания его сочинений, сохранял основные черты почерка личности, изготовившей гравировальную копию (*Abklatschvorlage*), возникает возможность установить ее исполнителя. Это открывает широкие возможности как для установления участия и роли И.С. Баха в формировании целостного облика его сочинений, так и для дальнейшего изучения этой, пока еще недостаточно исследованной, сферы его творческого процесса.

Ключевые слова: И.С. Бах, рукопись, почерк, датировка, авторство

Серьезные достижения баховедения во второй половине XX века в значительной мере обусловлены активизацией внимания к почерку и его изменениям в течение жизни великого композитора. Его систематическое изучение (с применением научных методов, в частности, судебно-криминалистического почерковедения и медицины), судя по источникам, берет свое начало с конца 50-х годов XX века и связано с трудами Георга фон Дадельзена (*Dadalsen*, 1951, 1957) и Альфреда Дюрра (*Dürr*, 1954, 1984). Развитие их идей нашли свое продолжение в 70-е годы в работах Роберта Льюиса Маршалла (*Marshall*, 1972) и в значительной степени — в конце 80-х и в 90-х годах — в исследованиях Йошитаке Кобаяси (*Kobayashi*, 1988, 2000). Основными достижениями в данной сфере за указанное время можно считать следующие:

1. Решение проблем авторства Иоганна Себастьяна Баха и членов его семьи в ряде сочинений, а также авторства приписываемых ему произведений, что нашло отражение в последнем BWV (1998) под редакцией Дюрра и Кобаяси (*Bach-Werke-Verzeichnis*, 1998).

2. Установление датировки сочинений в наиболее проблемном массиве произведений Баха, относящихся позднему периоду его творчества (1736–1750).

3. Раскрытие особенностей и деталей творческого процесса Баха, подробностей процесса издания сочинений и участия в нем великого композитора.

4. Прояснение вопросов, связанных с болезнью Баха, ее течением и факторами, которые привели к кончине великого композитора. Сравнение особенностей почерка в письмах Баха (31.07.1748 и 06.10.1748) показывает, что в период между датами их написания Бах перенес микроинсульт.

Однако по поводу недуга Баха и его сроков исследователи обычно утверждают нечто иное. Вот что пишет по этому поводу Вольф: «Насколько нам известно, Бах никогда не страдал какими-либо серьезными заболеваниями за исключением последнего года жизни. Поэтому стало полной неожиданностью, когда в письме от 2 июня 1749 года лейпцигскому бургомистру Якобу Борну премьер-министр Саксонии Генрих фон Брюль предвосхищает смерть Баха — если не неизбежную, то возможную» (*Wolff*, 2000, pp. 442–443).

Далее он уточняет: «Здоровье Баха, должно было быстро достичь кризиса поздней весной 1749 года» (*Wolff*, 2000, p. 443). Эта точка зрения стала наиболее популярной в баховедении. При этом Вольф указывает, что «подлинная природа болезни Баха все еще остается неизвестной» (*Wolff*, 2000, p. 443). Однако же некоторые исследователи, тем не менее, ведут об этом речь, хотя их мнения в этом вопросе существенно расходятся. Они указывают на:

- ухудшение зрения (Williams, 2004, p. 190),
- старческий диабет (Kranemann, 1990, pp. 53–64) и даже
- болезнь руки (Kobayashi, 1988, p. 24).

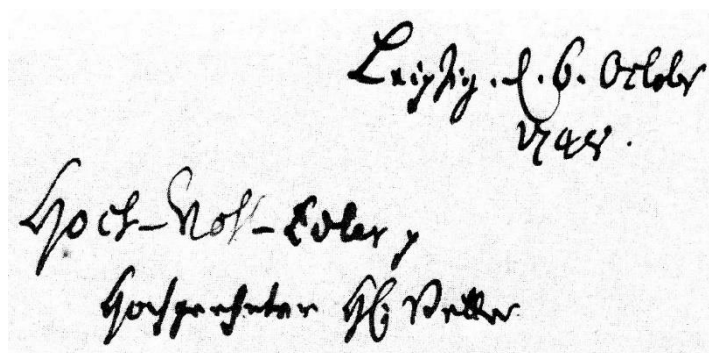
Однако письма Баха рассказывают нам совершенно другую историю. Речь идет о двух из них. Первое — от 31 июля 1748 года, посланное Бахом из Лейпцига в Наумбург Кристиану Фридриху Шаллеру. Второе — написанное через 2 месяца и 6 дней, от 06.10.1748 года и посланное Иоганну Элиасу Баху из Лейпцига в Швайнфурт¹. За это короткое время в почерке Баха произошли заметные изменения: изменился характер движений, необходимых для написания тех или иных элементов букв. Первое письмо (31.07.1748) обнаруживает совершенное владение нажимом, написанием кривых, демонстрирует баланс в написании элементов букв, требующих применения сгибательных и разгибательных движений и т.д.

Но во втором письме (06.10.1748) и общий вид почерка, и его детали заметно изменились. Приведем лишь некоторые из них, существенные, на наш взгляд.

- Потерян (или сильно ослаблен) контакт пера с бумагой, вследствие чего становится неуправляемым нажим. Сказанное видно на следующем фрагменте этого письма:

Пример 1. Фрагмент письма Баха от 06.10.1748

Fig. 1. A fragment of Bach's letter, October 6, 1748



- Сравнение этих двух писем показывает, что пишущий испытывает дискомфорт при гладком написании кривых:

Пример 2. Написание прописной буквы S

Fig. 2. The handwritten capital letter S

31.07.1748



06.10.1748



¹ Факсимиле обоих писем неоднократно воспроизводились в различных изданиях; одно из наиболее качественных — в исследовании Райнхарда Людевига (Ludewig, 2000, pp. 16, 17).

Это видно по написанию буквы S в одном и другом случае. В первом мы обнаруживаем свободное владение витиеватым начертанием и гладким выполнением кривых в любых направлениях. В другом случае — помимо неуверенного контроля нажима, пишущий инстинктивно заменяет витиеватую форму написания буквы на упрощенную, не требующую сложных движений.

- Сравнение писем показывает, что у пишущего нарушен баланс сгибательных и разгибательных движений при угнетении последних (разгибательных) в процессе выполнения соответствующих элементов букв:

Пример 3. *Написание прописной буквы I.*

Fig. 3. *The handwritten capital letter I*

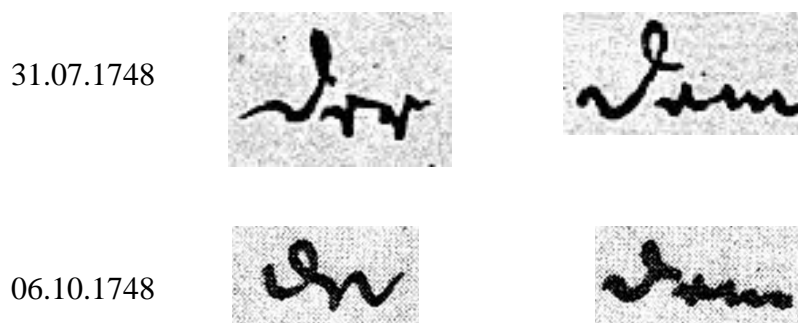


Например, письмо от 31.07.1748 демонстрирует баланс обоих видов движений. Так, при написании прописной буквы *I* (например, в словах *Johann*, *Ich* и др.) мы видим уверенное исполнение ее начального элемента, требующего разгибательного движения. Точка его начала находится на расстоянии приблизительно на две трети от верхней границы буквы. В то же время во втором письме от 06.10.1748 года этот элемент сильно редуцирован, он значительно короче, чем в предыдущем примере. Точка его начала находится едва ли не на одну четверть от верхней границы буквы.

- Этот же дисбаланс демонстрирует и написание Бахом буквы *d* (например, в словах *der* или *dem*):

Пример 4. *Написание строчной буквы d в словах der и dem*

Fig. 4. *The handwritten capital letter d in the words der and dem*



В письме от 31.07.1748 петлеобразный элемент справа в букве *d* обоих слов (*der* и *dem*) — стандартной величины для готической скорописи (куррент). В то же время видно, что во втором письме (06.10.1748) пишущий стремится избежать полного использования разгибательного движения и со-

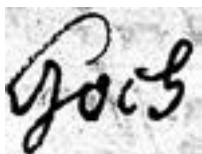
кращает длину элемента буквы *d*. Обратим внимание на начальный элемент буквы *d* (крючок), требующий применения разгибательного движения, в первом случае имеет стандартную форму, тогда как во втором письме он почти исчезает.

- Еще один пример той же проблемы — связанный с написанием слова *Hoch*:

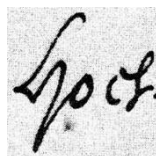
Пример 5. Написание слова *Hoch*

Fig. 5. The handwritten word *Hoch*

31.07.1748



06.10.1748



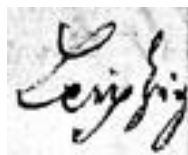
Обратим внимание на написание прописной буквы *H* в начале слова и строчной буквы *h* в конце слова. В первом письме не находим никаких признаков затруднения с гладким написанием кривых, обнаруживаем свободное владение сгибательно-разгибательными движениями, тогда как во втором письме написание прописной буквы *H* в начале слова мы видим стремление пишущего ограничить разгибательные движения (ср. написание верхнего элемента в обоих письмах), избежать по возможности петлеобразных элементов (ср. нижнюю часть буквы *H*). Что же касается строчной буквы *h* в конце слова, то Бах вообще меняет конфигурацию ее написания на совсем другую, требующую меньшего числа изменения направления движений (в первом письме для написания требуется четыре раза менять направление движения, тогда как во втором только три).

- При сравнении обоих писем становится очевидным, также, что во втором письме у пишущего падает **уровень связности** текста, уровень графической связи между буквами текста и их элементами.

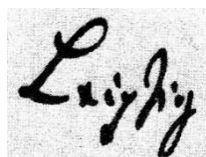
Пример 6. Различный уровень связности в написании слова *Leipzig*

Fig. 7. Different levels of connectivity in the handwritten word *Leipzig*

31.07.1748



06.10.1748



Это — результат совместного действия утраты (или ослабления) ощущения контакта пера с бумагой и нарушения баланса сгибательных и разгибательных движений, сложности при начертании кривых, а также петлевых элементов букв. Здесь показаны лишь некоторые особенности изменений

в почерке Баха и его элементах, изменений, которые произошли в течение довольно короткого периода — двух месяцев и шести дней. Они лишь обнаружены и подтверждены в письмах начала осени 1748 года, но на самом деле этот период, скорее всего, был значительно короче.

Показанные признаки говорят о следующем. Ни к ухудшению зрения, ни к диабету, ни к болезни руки эти изменения не имеют никакого отношения. Они говорят о другом. То, что мы увидели в письмах, написанных после первых чисел августа, — это отражение, фиксация в почерке симптомов совсем другого недуга. Тем более, если учесть то обстоятельство, что изменения в почерке, о которых идет речь, сформировались отнюдь не в результате постепенного многомесячного или даже многолетнего развития, а случились практически одновременно и сразу. Этот недуг — проблемы с кровоснабжением коры головного мозга. Если говорить более конкретно, то в это время (август-сентябрь 1748 года) Бах перенес микроинсульт (microstroke). В научной медицине он квалифицируется как Transient Ischemic Attack (TIA), так называемый в России проходящий инсульт. Более того, Бах перенес его на ногах. Об этом говорят факты его биографии. Несмотря на недуг, Бах не менял обычного образа жизни и дома, и на службе. И в самом деле: Бах продолжал творческую деятельность в том же режиме, что и ранее. Так, 20 августа он получил заказ на написание кантаты для церемонии выборов в городской Совет. Не прошло и недели, как кантата *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 69 была написана, отрепетирована и исполнена 26 августа на соответствующем мероприятии. В это же время (август 1748) Бах начинает записывать грандиозный проект — чистовую партитуру расширенной части Мессы h-moll BWV 232 (Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem).

Тем не менее письма более позднего времени (например, от 02.11.1748 и 12.04.1749 года² и более поздние) показывают, что ситуация не улучшается и что болезнь прогрессирует. Более того, к середине апреля 1749 года ситуация становится критической. Об этом свидетельствует, например, рекомендательное письмо Баха Иоганну Натанаэлю Баммлеру, ученику и одному из переписчиков Баха в это время от 12.04.1749. Здесь, кроме указанных признаков, мы обнаруживаем дальнейшее ослабление контроля над письмом. Об этом свидетельствует появившийся разный наклон букв и даже наклон букв в разные стороны (чего не было раньше).

Как упоминалось, TIA имеет тенденцию возвращаться (повторяться). Но если первый приступ, судя по всему, был слабым и произошел не на людях, а дома — так как совершенно не был замечен обществом, то другой, — как говорят об этом и письмо премьер-министра Саксонии герцога фон Брюля, и презентация Харрера, — этот приступ случился на виду у общественности. Да, TIA имеет тенденцию возвращаться, но, развиваясь, в результате ситуация все равно неминуемо приходит к большому инсульту, что и случилось в конце июля 1749 года.

Сведения, полученные при анализе писем, помогают адекватно интерпретировать некоторые факты биографии Баха. Становится ясно, почему, если Бах не менял привычного образа жизни, он все-таки не поехал в Берлин на крещение своего внука, сына Карла Филиппа Эмануэля. Его решено было назвать Иоганном Себастьяном. Ведь из-за неприезда Баха был отложен на 4 дня обряд крещения, не говоря о том, что была нарушена сама процедура, так как при присвоении полного имени крестного (Иоганн Себастьян) его носитель должен присутствовать на процедуре. В противном случае назначалось специальное лицо, которое замещало бы отсутствующего на этой процедуре.

Становится ясно, почему Бах также не смог поехать и на крещение другого внука (сына его дочери Лизхен и зятя Альтниколя). Но на сей раз заместитель был назначен заранее. Им оказался Готлиб Фабер, семейный врач Баха и друг Альтниколя, которому посвящен знаменитый канон «Фа Ми и Ми Фа». Понятно и поведение городского Совета Лейпцига (назначившего презентацию Гот-

² Факсимильное воспроизведение обоих писем приводится в книге Людевига (Ludewig, 2000, pp. 38, 39).

либа Харрера), и странные действия премьер-министра Саксонии графа фон Брюля. Наконец, проясняется причина кончины Баха. Она наступила не вследствие неудачной операции и вредоносных лекарств, как написано в Некрологе, а по причине конечной точки ТИА — обширного инсульта.

Дальнейшее изучение почерка Баха в его сочинениях имеет хорошую перспективу. Так, пока еще недостаточно активно применяются методы почерковедения в анализе сочинений Баха, опубликованных (или подготовленных к публикации) в течение его жизни, — в так называемых оригинальных изданиях. Положительную перспективу в этом направлении показали, в частности, работы Кински, Батлера и др. Поскольку способ печати, применявшийся для издания его сочинений, сохранял основные черты почерка личности, изготовившей гравировальную копию (Abklatschvorlage), возникает возможность установить ее исполнителя. Это открывает широкие возможности для установления роли И.С. Баха в формировании целостного облика его сочинений.

References

- Bach-Werke-Verzeichnis*. (1998). Kleine Ausgabe (BWV2a) herausgegeben von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger. Breitkopf & Härtel.
- Butler, G. (2002, Spring). The printing history of J.S. Bach's *Musical Offering*: new interpretations. *The Journal of Musicology*, 19 (2), 306–331.
- Dadelsen, G. von. (1957). Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. *Tübinger Bach-Studien*, 1, 1–52.
- Dadelsen, G. von. (1958). Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. *Tübinger Bach-Studien*, 4/5, 1–133.
- Dürr, A. (1984). Johann Sebastian Bach, Seine Handschrift—Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr. Revidierte Neuauflage des Bandes 44 aus der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, XVIII.
- Dürr, A. (1954). Neues über die Möllersche Handschrift. *Bach-Jahrbuch*, 41, 75–79.
- Kinsky, G. (1937). Die Originalausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs. H. Reichner.
- Kobayashi, Y. (1988). Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750. *Bach-Jahrbuch*, 74, 7–72.
- Kobayashi, Y. (2000). Bachs Notenpapier und Notenschrift. In Emans R. (ed.), *Der junge Bach—weil er nicht aufzuhalten*. Erste Thüringer Landesausstellung. Begleitbuch (413–427). Erfurt.
- Kranemann, D. (1990). Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache—Versuch einer Deutung. *Bach Jahrbuch*, 76, 53–64.
- Ludewig, R. (2000). Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin. Edition Waechterpappel.
- Marshall, R. L. *The compositional process of J. S. Bach: a study of the autograph scores of the vocal works* (Vols I, II). Princeton University Press, 1972.
- Wiemer, W. (1977). *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*. Breitkopf & Härtel.
- Wiemer, W. (1979). Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge. *Bach-Jahrbuch*, 65, 75–95.
- Williams, P. (2004). *The life of Bach*. Cambridge University Press.
- Wolff, Chr. (2000). *Johann Sebastian Bach. The learned musician*. Oxford University Press.

Anatoly P. MILKA

D.Sc. (Art History), Professor, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, Professor, St. Petersburg State University

МИЛКА Анатолий Павлович

Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

BEFORE AND AFTER THE DETENTION: ALBERT SCHWEITZER AND HIS FRUSTRATED PROJECT¹ДО И ПОСЛЕ АРЕСТА: АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР И ЕГО СОРВАННЫЙ ЗАМЫСЕЛ²

Abstract. This is the first translation of Albert Schweitzer's Preface of 1914 ("Die Choräle über die Katechismuslieder") to his planned practical edition of Johann Sebastian Bach's *Clavier Übung III*. The Preface failed to be edited together with music because of the outbreak of WW 1. Introduction by the translator ("Before and after the detention [...]") deals with the dramatic circumstances (in Schweitzer's life) preceding the event. Most important decisions and efforts of Schweitzer as well as his spiritual quest and his personal path towards Jesus Christ are taken into consideration, and all these important data reveal this person as a true Saint of the Western civilization of the 20th century. The conceptions of Schweitzer's Preface offered here should be realized in that context. For example, his idea of "immaterielle Musik" in *Clavier Übung III*, with its emanation beyond specific organ peculiarities and accents both in texture and composition could be elucidated only in very subtle way. The same is to be done with the conception of organ and harpsichord styles as alien and incompatible with one another as it is revealed in Schweitzer's discourse. Hence the quest for reliability of translating procedures while dealing with Schweitzer's inspiring intellectual finesses.

Keywords: Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach, Charles-Marie Widor, organ chorales, «Clavier Übung», Luther's hymns, Luther's catechism, double fugue, duos for harpsichord

Аннотация. Перевод предисловия Альберта Швейцера (1875–1965) под названием «Хоралы на песни по катехизису» (1914) к несостоявшемуся из-за войны изданию третьего (органного) выпуска «Клавирных упражнений» Иоганна Себастьяна Баха публикуется с необходимыми пояснениями. Тексту перевода предпослана вводная статья «До и после ареста: Альберт Швейцер и его сорванный замысел», поначалу разбирающая предшествовавшие данному событию обстоятельства в судьбе Швейцера. Если в совокупности учесть его сильные жизненные решения, духовные поиски и путь к Иисусу Христу, то неизбежен вывод о нем как о единственном святом среди интеллектуалов западной цивилизации XX века. Только в таком контексте имеет смысл истолковывать постулаты, изложенные им в его Предисловии. Например, с особой чуткостью следовало бы разбирать его положения о так называемой «имматериальной музыке», с ее воспарением над сугубо органными приемами и свойствами в данном собрании хоралов. То же самое относится и к его рассуждениям о принципиальной несовместимости, на его взгляд, органного и клавесинного стилей и типов фактуры и композиции у Баха. Отсюда и ответственность переводчика за достоверность передачи вдохновенных мыслительных тонкостей в рассуждениях Швейцера.

Ключевые слова: Альберт Швейцер, Иоганн Себастьян Бах, Шарль-Мари Видор, органные хоралы, «Клавирные упражнения», песни Лютера, катехизис Лютера, двойная fuga, дуэты для клавесина

¹ This paper is based on the several publications (Saponov, 2019a, Saponov, 2019b, Saponov, 2019c). Its presentation in these Proceedings aims to introduce the most important ideas of the author to a wider international audience.

² В основу данной статьи легли несколько публикаций ее автора (Сапонов, 2019а, Сапонов, 2019b, Сапонов, 2019с). Включение ее в настоящий сборник имеет своей целью расширить читательскую аудиторию (в контексте международной репрезентации данного издания в целом).

Альберт Швейцер³ — единственный святой среди интеллектуалов новейшей западно-европейской цивилизации. Он не причислен к лику святых лишь потому, что его Протестантская Церковь не признает святых и самой процедуры канонизации. Достоверно интерпретировать его тексты об Иоганне Себастьяне Бахе можно лишь с оглядкой на избранную роль этого великого человека в культуре. Среди работ, написанных Швейцером после выхода его знаменитой книги⁴, особо суровая судьба была уготована его предисловиям к изданиям органных хоралов композитора. Одно из них предлагается далее в русском переводе (Schweitzer, 1988b). Взлелеянный в счастливой пасторской семье юный Альберт Швейцер не находил себе покоя, наблюдая бедственную жизнь некоторых одноклассников и не только их. Неустроенность мира открывалась ему острее, чем прочим. Эту дисгармонию Швейцер переживал как личную драму. Путь к ее разрешению он искал у евангелистов и у Л.Н. Толстого. Если Евангелие перед Швейцером раскрывали с детства, то произведения Толстого стали его личным открытием. Восемнадцатилетний Альберт испытал потрясение от знакомства с идеями русского писателя, считая его «провозвестником неких новых истин» (Швейцер, 1976, с. 315), то есть, современным пророком. В этом Швейцер и его университетские сверстники единодушны: «У нас было такое чувство, — писал он, — что перед нами вырос пророк, владеющий тайной Слова. [...] Толстой оказал решающее влияние на мою жизнь и мои взгляды. Мне никогда не забыть, как я ему обязан»⁵.

Свою немецкую монографию о Бахе Швейцер писал в 1906–1907 годах по ночам. Днем учился на медицинском факультете в том же университете, где сам преподавал богословие.

³ Людвиг Филипп Альберт Швейцер (1875–1965) — богослов, философ культуры, историк музыки (баховед) и органостроения, а также врач, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии мира (1952). Сердцевину его учения и жизненных поступков образует его этика «*благоговения перед жизнью*» (Ehrfurcht vor dem Leben). О ней — большинство его текстов, прежде всего — «Философия культуры» (Kulturphilosophie): первая часть — «Упадок и возрождение культуры» (1923); вторая — «Культура и этика» (1923) (Швейцер, 1993а; см. также: Швейцер, 1993b). Хотя он стал доктором философии Страсбургского университета (1899), а позднее и автором богословских трудов (Швейцер, 1993с, Швейцер, 1996а, Швейцер, 1996b, Schweitzer, 1995), но там же в 1905–1913 г. вновь стал студентом, чтобы получить профессию врача. Помимо этого, он — пианист, дирижер и органист, ученик Ш.-М. Видора (1844–1937).

⁴ Первая книга о Бахе (на французском языке) писалась Швейцером отчасти по просьбе Видора и вышла в свет в 1905 г. под названием «И.С. Бах, музыкант-поэт» (Schweitzer, 1905). Для немецкого издания (1908) Швейцер писал монографию заново, увеличив объем вдвое, изменив структуру, но оставив в целом ту же концепцию (Schweitzer, 1908). В начале 1930-х годов по инициативе профессора Московской консерватории М. Иванова-Борецкого (1874–1936) и ученого библиографа, ученицы С. Танеева и Б. Яворского З. Савеловой (1862–1943) была предпринята отважная попытка хотя бы с сокращениями издать труд Швейцера в СССР. Ведь времена для этого были непростые. За основу приняли первую (французскую) версию книги, поскольку ее еще с 1914 года Савелова уже переводила. Но, видимо, после получения немецкого издания было решено отчасти совместить свойства обеих версий, не превышая объема. В текст первоначального перевода с французского были внесены структурные изменения по образцу немецкого издания, был изъят раздел об исполнении и регистровке органных произведений, но зато из немецкого варианта заимствован раздел об исполнении клавирной музыки, а также добавлены русская библиография и, почему-то, фрагмент из диссертации Андре Пирро (1869–1943) «Эстетика И.С. Баха» (Пирро, 1934). Такая «гибридная» русская версия, хотя и с опечатками на титульном листе (!) и в Предисловии, появилась в 1934 году (Швейцер, 1934). Тридцать лет спустя впервые вышел в свет (не без цензурных купюр и некоторых неточностей) русский перевод немецкого издания (Швейцер, 1964), удачно выполненный философом Я. Друскиным (1902–1980) под редакцией и с послесловием его брата, профессора Ленинградской консерватории М. Друскина (1905–1991), см.: (Друскин, 1964, с. 649–662). Перевод впоследствии неоднократно переиздавался с исправленными приложениями, хотя некоторые из советских вычеркиваний так и не были восполнены (Швейцер, 2011).

⁵ См.: (Швейцер, 1976, с. 316). Воздействие Толстого на духовное формирование молодого Швейцера — тема, казалось бы, понятная, но требующая многих уточнений, изысканий и анализов. Хотя Швейцер неоднократно писал о Толстом (Швейцер, 1965, Швейцер, 1976), истинные параллели и пересечения с идеями русского мыслителя могут прорасти неожиданно, даже в тех швейцеровских положениях (философских и богословских), в которых имя Толстого не упоминается напрямую. См. об этом также: (Петрицкий, 1970, Петрицкий, 1976).

Работа над монографией — лишь остаток обязательств перед издателями после его решения сменить профессию и резко повернуть линию жизни. При чтении этой книги сложно поверить, что ее писал автор, уже не сосредоточенный сугубо на баховедении, не «наострившийся» в специализированной устремленности, а думающий о своем предстоящем самоотречении в деле врачевания. Не забудем главного: автор книги духовно уже пришел к такой ступени совершенствования личности, которой не достичь ни научной компетентностью, ни музыкальным талантом. И этим дышат его строки.

Нравственные постулаты Толстого, главы Евангелия и слова Христа юный Швейцер воспринимал непосредственно, сверяя их со своей каждодневной жизнью. С двадцатилетнего возраста он, как и апостолы, пошел за Христом — и не в переносном смысле, а фактически. Он уверенно принял в 1896 году простое решение и запрограммировал свою жизнь во Христе: ведь учебу и совершенствование в искусстве и науках он наметил себе только на ближайшее время, а в дальнейшем поклялся жить ради помощи несчастным и обездоленным⁶. Не минутное юношеское вдохновение привело к такому шагу, а труд души. Он пояснял: «Ранее я многократно пытался сам вникнуть в значение слов Иисуса: “кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее” (Мк 8:35). Теперь же ответ обретен. Вдобавок ко внешнему счастью у меня отныне появилось и счастье внутреннее» (Schweitzer, 1933, S. 70–71).

К своему удивлению Швейцер на столь понятном, казалось бы, пути любви и сострадания встретил множество препятствий. Законы и административные установления того времени не предусматривали появления святого в будничной жизни. Ни готовность воспитывать брошенных детей⁷, ни желание помочь бывшим заключенным или бездомным⁸ не вписывались в европейские порядки, не говоря уже о близких, встретивших его намерения в штыки. Выход из тупика он нашел лишь случайно, прочитав в 1905 г. заметку миссионера, работавшего в Габоне (северной провинции Конго) и призывавшего европейцев помочь несчастным деревенским жителям, никогда не видевшим врача. У Швейцера — вздох облегчения: решение найдено. Швейцер, как известно, именно вняв этому призыву решил стать врачом и поехать в Африку.

Только в таком контексте возможно постигнуть суть его философско-этических концепций и баховедческих статей, написанных после издания монографии. Статьи о Бахе, хранящиеся в основном в архиве Швейцера, большей частью опубликованы, снабжены комментариями (Schweitzer, 1988a), хотя и не с такой основательностью, как его философские и культурологические работы⁹. Обосновавшись в Африке, Швейцер не порывал связей с Европой, в том числе музыкальных. Не только богословские и музыковедческие труды,

⁶ В автобиографии Швейцер сообщает: «Как-то я проснулся летним утром 1896 года в Гюнсбахе в дни праздника Пятидесятницы, и меня осенило: счастье нельзя принимать как нечто само собой разумеющееся, но необходимо что-то отдать взамен. [...] Я решил, что смогу оправдать свою жизнь, если ради науки и искусства проживу до тридцатилетнего возраста, чтобы после этого посвятить себя собственно служению людям» (Schweitzer, 1933, S. 70–71).

⁷ Швейцер рассказал: «Поначалу я, естественно, думал о какой-нибудь деятельности в Европе. Я намеревался приютить и воспитывать брошенных и беспризорных детей, а позднее приучить их самих тем же образом впредь помогать таким же детям. Как только я в 1903 году поселился в просторной и солнечной директорской квартире, [...] я и получил возможность попытаться осуществить задуманное. То тут, то там предлагал я свою помощь, но всегда безуспешно. Уставы попечительских организаций, ведавших беспризорными и брошенными детьми, не предусматривали участия каких-либо добровольцев в их работе» (Schweitzer, 1933, S. 71).

⁸ Швейцер вспоминал: «По поводу бездомных и отбывших наказание заключенных мне стало ясно, [...] что, лишь действуя сообща с организациями можно добиться чего-либо путного. Я же стремился к деятельности сугубо личной и независимой» (Schweitzer, 1933, S. 73).

⁹ См., например: (Мень, 1993, Чернявский, 1996, Botha, 2016, Mason, 2016, Scheffler, 2016, Zager, 2009).

но и доклады и лекции о Бахе сопутствовали его европейским гастролям и просветительским инициативам.

Достаточно вспомнить о его продолжавшемся сотрудничестве с различными европейскими музыкальными центрами, с каталонскими музыкантами¹⁰ и с нотоиздателем Г. Ширмером, еще в 1912 году заказавшим Ш.-М. Видору восьмитомное практическое издание органных произведений И.С. Баха. «Вновь заняться Бахом мне довелось по настоянию Видора еще до отбытия в Африку, — вспоминал Швейцер, — Ширмер, нью-йоркский издатель, попросил его подготовить [новую] публикацию органных сочинений Баха, предпослав им указания для исполнения. Видор согласился при условии, что вместе с ним этим займусь и я. Мои черновые наброски мы затем дорабатывали вместе. С каким же рвением я в 1911 и 1912 годах наведывался в Париж!» (Schweitzer, 1933, S. 111). Таким образом, Швейцер и Видор работали над замыслом вместе, съезжаясь то в Париже, то в Гюнсбахе.

Хотя издание и названо научно-практическим (Schweitzer, 1912), его концепция далека от большинства «практических» нотных публикаций, вызывавших у Швейцера сарказм¹¹. Когда, по мысли А. Швейцера, органисту предлагается единственная интерпретация, выраженная в категорично втиснутых прямо в нотный текст обозначениях фразировки, динамики, аппликатуры, регистровки и смены мануалов, это лишь способно вызвать у него либо раздражение, неприятие, либо бездумное отношение к исполнению. Более того, такой способ издания подстегивает посыл к эксцентричной и дурной виртуозности. Поэтому возможные пути к интерпретации заданы публикатором только в дополняющих примечаниях, а сам нотный текст представлен без изменений по изданию Баховского общества (BG).

В автобиографии Швейцер также напоминал об особой ситуации с исполнением органной музыки Баха, сложившейся ко времени его издательского проекта: «Когда они [органные композиции Баха] начиная с середины XIX в., благодаря изданию Петерса, вновь стали известными, к тому времени и отношение к музыке, и сами органы успели измениться. Конечно об исполнительских традициях XVIII века тогда еще помнили. Однако стилистически оправданную манеру исполнения органных произведений Баха тогда отвергали как слишком простую и строгую и полагались в своих решениях на свой вкус. Отныне сочли, что его музыке в наибольшей степени отвечает заложенная в современном органе возможность постоянно изменять силу звука и тембр. Так что к концу XIX века исполнение органных произведений с современными эффектами настолько основательно вытеснило стилистически достоверную манеру игры, что ее больше и не принимали во внимание, если вообще о ней хоть как-то помнили» (Schweitzer, 1933, S. 112). Поэтому главный призыв в издании Швейцера и Видора — «Назад к простоте!» (Schweitzer, 1912, S. III).

Из восьми запланированных и подготовленных томов пять вышли в свет в 1912–1914 годах. Остальные три тома с органными хорами были в 1911–1912 г. у Швейцера еще в

¹⁰ Другом Швейцера был каталонский дирижер Льюис Мильет (1867–1941), под руководством которого и с участием Швейцера исполнялись кантаты и «Высокая (=Торжественная) месса» (Hohe Messe, по определению А.Б. Маркса, выдвинутому в 1834 г.) BWV 232 И.С. Баха с привлечением хора численностью в несколько сот человек (!). Среди каталонских друзей Швейцера был и великий архитектор Антони Гауди (1852–1926).

¹¹ Швейцер писал в автобиографической книге: «Хотя мы отвергали так называемые “практические” издания, что неотступно опекают исполнителя, мы оба тем не менее полагали, что советы в отношении органных сочинений Баха оказались бы весьма кстати. Ведь Бах именно в свои органые произведения не вносил за некоторыми исключениями указаний ни о регистровке, ни о смене мануалов, как это обычно стали делать последующие авторы органной музыки. Да и для органистов его времени это не было нужно. Подразумеваясь у Баха исполнение получалось само собой на тогдашних органах и в условиях исполнительских установлений того времени» (Schweitzer, 1933, S. 112).

работе, в частности, в эти годы он написал две вступительные статьи. Одна из них — к изданию хоралов «Органной книжечки», другая — к изданию органного выпуска «Clavier Übung» («Клавирного упражнения»)¹². Текст второй из названных статей Швейцера, публикуемый ниже, уместно предварительно пояснить. Он обращен к органистам, уже знакомым с его концепцией, изложенной в общем Предисловии к упомянутому восьмитомному изданию (Schweitzer, Widor, 1912, S. III–IV).

Напомню: сердцевину органного выпуска «Клавирного упражнения» у Баха составляют две группы хоралов — одна на темах троицких песен (BWV 669–677), другая — на темах песен по лютеровскому катехизису (BWV 678–689). Хоралы в целом обрамлены двумя масштабными пьесами — Прелюдией (BWV 552/I) и тройной Фугой Es-dur (BWV 552/II), точнее, «тройной фугой без контрапунктирования всех тем. Но перед фугой (может быть, даже на последней стадии формирования цикла) добавлены четыре дуэта (BWV 802–805).

Статья Швейцера содержит все то, что в целом есть и в его монографии о Бахе, но он не копирует соответствующий фрагмент своей книги, а использует его в заметно отредактированном виде. Главное же в том, что три четверти объема вступительной статьи все же занимает новый текст, в русском переводе еще не публиковавшийся.

Интересно, что стремление многих органистов предпосылать сборнику-циклу «Clavier Übung III» придуманное ими «афишное» наименование «Органная месса» (вопреки сути баховского замысла) Швейцером явно не разделяется: такого заголовка в его текстах не найти, как не найти его и у Баха. Швейцер больше сосредоточен на проблеме соотношения данных композиций (а также их исполнения) с текстом духовных песен, положенных в основу органных хоралов. Затрагивает он и вопросы органной специфики пьес «Clavier Übung III» в их непримиримых, по его мнению, противоречиях со спецификой клавесинной.

Поскольку в «пост-швейцеровский» период баховедения исследователей этого баховского цикла острее интересуют уже другие проблемы, выделим главные. Их две. Во-первых, это проблема целого (критериев целостности) и, соответственно — аналогии с так называемыми «Органскими книгами» французских композиторов. Имеется в виду прежде всего — *Livre d'Orgue* Николя де Гриньи (1672–1703). Во-вторых, в центре внимания ныне и композиционный процесс — история становления данного произведения. Уточним: кроме издания 1739 года никаких иных нотных материалов третьего выпуска «Клавирного упражнения» не сохранилось. Но оказалось, что и при отсутствии рукописных данных, то есть, эскизов или предварительных версий даже само издание (прижизненное) в качестве единственного источника может о многом свидетельствовать¹³.

Швейцер, однако, ставит свои вопросы. О критериях объединения композиций «Clavier Übung III» воедино Швейцер упоминает в наиболее естественном контексте, объясняя общую идею и порядок расположения органных хоралов «строением старых песенников», а добавление целого вводного портала, состоящего из троицких хоралов, — требованием

¹² В современной литературе на русском языке уже сложилась традиция перевода (пусть и неточного) данного заголовка как «Клавирное упражнение» (чаще во множественном числе: «Клавирные упражнения»). На титульном листе прижизненного издания (единственный источник) значится *Clavier Übung*. В немецких изданиях — чаще слитно: *Clavierübung*, как и у Швейцера, а в современной орфографии *Klavierübung*. В моем тексте также отражены данные разночтения: наряду с утвердившимся переводом приводится как оригинал, так и написание, используемое Швейцером.

¹³ Историю становления этого издания пытался раскрыть Грегори Батлер (Butler, 1990). Его положения разъяснил и дополнил А. Милка, добавив к рассуждениям Батлера свою гипотезу о происхождении фуги BWV 552/II (Милка, 2005).

полноты воплощения вероисповедной догматики. Озадачивают его лишь два момента — перемещение покаянного хорала с полагающегося для него последнего места в данном ряду на предпоследнее и вставка из четырех дуэтов. Но и эти необъяснимые свойства он воспринимает как данность. Более того, эту данность он трактует не только как авторскую, но также и как издательскую, когда упоминает о четырех «клавесинных дуэтах» перед финалом как об ошибке гравера. Получается, что Швейцер вскользь упомянул о процессе подготовки издания 1739 года (о проблеме «лишних» пьес). Это утверждение есть и в монографии, но ни там, ни здесь он не сообщает, на чем основана гипотеза об ошибочности дуэтной вставки.

Сегодня мы уже могли бы спросить, почему же в таком случае сам Бах ничего не предпринял и не исправил столь грубой ошибки, тем более, если ее допустил гравер. Ведь он, как выяснилось, готовил свое издание довольно долгое время (примерно с 1736 по июль 1739) и несколько раз *переделявал и расширял цикл уже после начала гравировки досок* в типографиях Лейпцига и Нюрнберга (Butler, 1990, Милка, 2005). И в ходе этого процесса он, естественно, был в постоянном рабочем контакте с граверами и имел множество возможностей их ошибку выправить. Но на это обратили внимание позднее, уже после кончины Швейцера, а в его время в прижизненных изданиях произведений Баха искать следы композиционного процесса было не принято, такие экземпляры считались незыблемым и окончательным источником (наподобие эпитафии на камне) и не рассматривались с точки зрения истории становления авторского замысла¹⁴. Что касается проблемы жанровой и стилистической «чужеродности» дуэтов в данном собрании, то их наличие объясняли с помощью множества версий¹⁵. Наиболее «экзотичной» из них можно назвать аналогию с пьесами в сходной фактуре из упомянутой «Органной книги» Н. де Гриньи. Хотя Бах хорошо знал подобные французские сборники, коль скоро сам переписывал упомянутую «Органную книгу», но все же, в научной литературе степень и непосредственность влияния таких образцов на Баха, на мой взгляд, несколько преувеличены. Ведь у него нет указаний ни на «мессу», ни, например, на «офферторий», как у Н. де Гриньи и т.д. Да и аналогия с *Kyrie — Christe — Kyrie* по отношению к «Clavier Übung III» не работает, так как «второе *Kyrie*» у Баха не возвращает текстовой смысл первого, как в мессах, а основывается на другом —

¹⁴ В последнее десятилетие жизни Швейцера баховедение в данном отношении еще продолжало «взростать». Даже при выходе первых томов Нового собрания сочинений Баха (NBA = Neue Bach-Ausgabe, с 1954 г.) основным источником считались рукописи (автографы и копии), а прижизненные публикации удостоивались лишь беглого просмотра, поскольку в них заведомо не ожидали обнаружить ни следов композиционного процесса, ни стадий изменения замысла и т.п. Однако вскоре при внимательной проверке всех удивили текстовые разночтения между экземплярами одного издания (!): как выяснилось, правки, инициированные автором, могли вноситься на медных досках после выхода первой порции тиража, хотя часто исправления делались вручную уже после печати. Обнаруживаются и иные причины разночтений, например, несколько тиражных порций одного издания, напечатанных в разных условиях и на различных видах бумаги или смена досок при изготовлении одной порции тиража и т.д. см.: (Butler, 1990, Stauffer, 1994, p. 126). Конечно самое ценное здесь — личные, авторские экземпляры нотного издания, в которые Бах сам вносил правки от руки (см.: Wolff, 1991). Virtuозно решает такие проблемы реставрации авторского текста по прижизненным гравировкам Т. Шабалина (Шабалина, 2004а, Шабалина, 2005, Шабалина, 2004b).

¹⁵ Проблему целостности цикла *Clavier Übung III* и органичности появления в нем дуэтов (на основе интонационной общности пьес и, я бы сказал, циклообразующей роли становления идеи фуги в них, и т.д.) разъясняет Е. Вязкова. Она справедливо сетует на то, что раньше сторонники целостности всего лишь привязывали дуэты к последнему хоралу как некий шлейф, либо объясняли их появление избитыми аллегориями (четыре стихии, четыре Евангелия и т.п. (Вязкова, 2016, с. 17а), но громче прочих выступили их оппоненты. На фоне набившего оскомину в новейшей научной литературе тривиального отрицания идеи *Clavier Übung III* как цикла (при том, что сам Бах обрамляет все «собрание» Прелюдией и Фугой!) в статье Вязковой развернут набор аргументов в пользу целостности. Не все они бесспорны, но в сумме круг ее доводов объясняет и объединяет данный цикл естественно и музыкально.

на песне о Святом Духе. Таким образом, в эмблематике данной группы в целом получается не симметрия по образцу ординария мессы, а *троицкая* (тринитарная) конструкция¹⁶.

Итак, для вступительной статьи к нотному изданию Швейцер, как уже упоминалось, подготовил новый текст, хотя и добавил в самом начале слегка измененный фрагмент монографии о Бахе. Но и здесь, в тексте «автоплагиата» он внес изменение не только редакторское, но и концептуальное.

Если в монографии, характеризуя группу хоралов катехизиса, он дает лишь одно объяснение парам хоралов (большой и малый) на одну и ту же песню, то здесь, в нотном проекте таких толкований у него два. Напомню: Лютер изложил свой катехизис в двух версиях — в большой, богословской и в малой, краткой, написанной просто и популярно. Бах тоже, следуя, как предположил Швейцер, лютеровскому принципу, сочиняет по две обработки каждой песни катехизиса — в развернутой версии (с педалью) и в краткой (мануальной). В этом и состоит швейцеровское объяснение замеченной им музыкальной аллегории. Так в монографии. А в предисловии к нотному изданию он предлагает два толкования — концептуальное (то есть аллегорическое, уже упомянутое) и простое, «житейское». Но начинает с простого: Бах, по его мнению, мог добавлять мануальные версии для тех покупателей его издания, кто не располагал дорогостоящим инструментом с педальной клавиатурой (Schweitzer, 1988b, S. 65). Таким образом Швейцер предложил два толкования баховского парного принципа, не отдавая предпочтения ни одному из них как бесспорному.

В сравнительно небольшой по объему вступительной статье к органному тому «Клавирного упражнения» Швейцер, следуя заветам самого Баха, исходит из содержания строф песенного текста и намечает, таким образом, методы подхода к истолкованию органных хоралов Баха на десятилетия вперед. Он не только показывает образцы истолкования хорала, но и предупреждает при такой методике о бесполезности прямолинейных синестезий. Например, при виде явно изобразительной фактуры в большом хорале «На Иордан пришел Христос, Господь наш» (BWV 684) он предостерегает от трюизмов по поводу «отображения игры волн», поскольку здесь (как и в кантатном хоре BWV 7/1 на теме той же песни) заложена куда более многослойная мистическая эмблематика крещенской воды как некоего «алого потока» (*rote Flut*), смывающего грехи кровью Христовой и т.д. (Schweitzer, 1988b, S. 67). Более того, необъяснимые свойства некоторых пьес находят у него естественное истолкование через стилистику прозаического текста собственно катехизиса Лютера напрямую. Такова его неожиданная трактовка большого хорала «Веруем во единого Бога» BWV 680: Швейцер напоминает о характерной для Лютера концепции «детского упования на Бога» (Schweitzer, 1988b, S. 66–67).

Представляя большой хорал «Я вопию в беде к тебе» BWV 686 как грандиозный орган-ный мотет, сочиненный в духе Пахельбеля, он уточняет, что «Бах написал вовсе не очередной *De profundis*», и на основе содержания песенных строф объясняет неожиданное, казалось бы, в таком жанре появление и господство мотивов в характерном «ритме ликования». Ведь они взяли верх и в самой покаянной песне.

¹⁶ То есть, вместо «репризного» строения текста по типу «Господи, помилуй» — «Христе, помилуй» — «Господи, помилуй», здесь выстраиваются хоралы на темах песен, обращенных к Богу Отцу («Господи, Боже, Отче веки»), к Богу Сыну («Христе, всему миру утешение») и к Святому Духу («Господи, Боже, Дух Святой»), образуя в целом взывание ко Святой Троице.

Уже после кончины Швейцера его методику развили (не будем утверждать, что присвоили) коллеги следующих поколений¹⁷. Идеями и прозрениями эльзасского святого еще долго будут подпитываться диссертанты разных школ и традиций.

Однако Швейцер рассуждает не только как исследователь, но и как практикующий органист. Суть его концепции — в важнейшей, на его взгляд, дилемме всего клавирного творчества Баха. Швейцер выдвигает идею принципиальной несовместимости двух стилей, двух принципов выстраивания композиции именно у Баха — органного и клавесинного. Но в то же время в органном мышлении Баха он слышит небывалые, я бы сказал, «внеорганные» или даже «антиорганные» вольности. Подход к их истолкованию он намечает, излагая свою концепцию в отношении этих произведений как образцов «имматериальной музыки» (*immaterielle Musik*), композиций особо одухотворенных и даже недостижимых для привычных инструментов. В глубину таких его парадоксов заглядывать, пожалуй, опасно, из-за соблазна спешно выдвинуть свои контраргументы, готовые «слететь с языка». Здесь скорее требуется более гибкая мыслительная техника истолкования столь краткого текста, так сказать, герменевтика высшего порядка.

В конце концов, этой рукописи Швейцера не суждено было выйти из печати в рамках нотного издания из-за войны. Пока он, ожидая справок и отзывов от знакомых экспертов, откладывал отсылку Ширмеру трех томов с хоралами, 5 августа 1914 года его настигла весть о войне в Европе. Местные французские колониальные власти сразу арестовали Швейцера вместе с женой как германских подданных. «Уже вечером того же дня, — вспоминает он, — мы получили указание, что отныне нас рассматривают как военнопленных» (Schweitzer, 1933, S. 125). Швейцера готовили к отъезду в лагерь во Францию и запретили ему работать в больнице, но вынуждены были вскоре вновь дать ему возможность лечить людей, так как ни одного другого врача в округе не было. После переправки Швейцера в Бордо во временный барак для интернированных он заболел там дизентерией. Этим его испытания не окончились. Он вряд ли остался бы в живых, если бы не хлопоты Видора о его судьбе¹⁸.

Швейцеру пришлось оставить в Африке все свои рукописи об органных хоралах Баха, так как он боялся их конфискации при транспортировке, а также немецких обстрелов. Однако к концу войны американское издательство успело потерять интерес к изданию оставшихся трех томов. Эти хоралы вышли из печати уже в Германии в другом виде в Новом собрании сочинений Баха (NBA, после 1954 г.) и, конечно, без вступительных статей Швейцера. Война задержала их выход на много лет. О судьбе злополучных рукописей Швейцер

¹⁷ Так, Арнольд Шмитц в 1950 г. объединил эту методику с анализом баховских композиционных решений на основе «учения о [риторических] фигурах» (*Figurenlehre* — выражение, введенное еще А. Шерингом) (Schmitz, 1950). Позднее ту же методику растиражировали члены так называемой «Международной ассоциации богословского баховедения» (*Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*), которую основал в 1976 известный баховед и евангелический священник В. Бланкенбург (1903–1986). Активные участники Ассоциации — Каспар Хондерс, Альберт Клемент, Майкл Мариссен, Тая Кеворкян и др. — были провозглашены первооткрывателями «комплексного подхода» (музыковедческого в сочетании с филологическим, стиховедческим и т. д.), то есть, метода изучения органных хоралов Баха в их взаимодействии со строфами духовных песен.

¹⁸ Подробнее об испытаниях Швейцера повествуется в его цитированной автобиографической книге (Schweitzer, 1933), вышедшей во множестве изданий по всему миру, в том числе в русском переводе (Швейцер, 1996с). См. также монографии о его жизни (Фрайер, 1984, Barbazon, 2000, Oermann, 2010), исследования о его бескорыстной работе в помощь людям (Казинс, 1981, Носик, 1983), о философском, богословском и культурологическом наследии (Мень, 1993, Петрицкий, 1970, Петрицкий, 1976, Чернявский, 1996, Эйнштейн, 1970, Albert Schweitzer, 2016, Spangenberg, 2016, Zager, 2009), в том числе о его баховедении (Друскин, 1964, Друскин, 2011, Иванов-Борецкий, 1934, Овчинников, 1982, Schützeichel, 2016).

написал издателю Ширмеру уже после войны, 1 декабря 1919 г. следующее: «Весной 1914 г. все три тома с органными хоралами были подготовлены к печати. Я лишь ожидал получить кое-какие заметки о происхождении ряда хоральных мелодий от некоторых специалистов в этой области, да еще ожидал, что скажут профессора-органисты, которые ознакомились с моими выводами по поводу хоралов. К концу лета Вы могли бы уже все получить, а к весне, к моему отпуску в Европе, я смог бы покончить с корректурами. Так что все шло по намеченному плану. И вот разразилась война. О пересылке рукописей [через океан] нечего было и думать, так как огромную опасность представляли подводные лодки. О печатании тем более речь не шла. А когда меня в 1917 году против воли доставили в Европу, то все тетради и рукописи я оставил в Африке. На это я пошел, во-первых, из-за опасности атак со стороны подводных лодок (я ж не хотел, чтобы Вы оплакивали не только мою гибель в море, но к тому же и гибель рукописей [подготовленных к печати]); во-вторых, поскольку я был интернирован, то первый же исполнительный унтер-офицер мог изъять у меня все написанное. Перед отъездом я сделал опись всего, что предстояло оставить. Все рукописи я запер в сундуке, обитом медью для защиты от термитов» (Schweitzer, 1988a, S. 71–72).

Далее предлагаю свой перевод полного текста *вступительной статьи* А. Швейцера к органному тому «Клавирного упражнения» И.С. Баха, к счастью, убереженной от перечисленных Швейцером опасностей и опубликованной. Как это обычно принято, в квадратных скобках даны пояснения от переводчика — ссылки на литературу, на номера по каталогу BWV и т.д. Все постраничные примечания в сносках также сделаны мной.

Альберт Швейцер.

Хоралы на песни по катехизису¹⁹

(перевод и комментарии: М.А. Сапонов)

Хоралы [И.С. Баха] на песни по катехизису вышли в свет в 1739 году как третья часть «Клавирного упражнения». Открывает их Прелюдия Es-dur [BWV 552/1], завершением же послужила тройная fuga²⁰ в той же тональности [BWV 552/2]. Однако между последним хоралом и фугой помещены четыре «Дуэта» — двухголосные композиции для клавесина [BWV 802–805]. Эта вставка появилась, по-видимому, из-за ошибки гравера.

Первая часть «Клавирного упражнения» составлена из шести больших партит, публиковавшихся Мастером начиная с 1720 г. ежегодно. Вторая, вышедшая в 1735 г., содержит «Итальянский концерт» и Партиту h-moll. Четвертая (1742) дала миру «Гольдберговы вариации».

¹⁹ Переведено по: (Schweitzer, 1988a). Начало данного текста, вплоть до проставленного мной знака [***] перенесено Швейцером, как уже сообщалось, в слегка измененном виде из его немецкой монографии о Бахе (Schweitzer, 1965), ср. с (Швейцер, 2011, с. 207–209); см. также (Schweitzer, 1995).

²⁰ По сути это так называемая тройная fuga без контрапунктирования всех тем. Современник Баха Иоганн Маттезон называл такую форму «двойной фугой на три темы» и с гордостью писал в 1739 г. о своей фуге, сочиненной по этой модели, намекая на знаменитых мастеров, так и не показавших себя в подобной композиции. Нетрудно распознать здесь выпад в адрес И.С. Баха. Как предполагает А. Милка, Бах мог в ответ на скрытый упрек Маттезона представить в издании свою композицию именно в такой форме, используя ранее сочиненную тройную фугу, преобразовав ее в «двойную фугу на три темы», согласно терминологии Маттезона, см.: (Милка, 2005).

Бах предпослал этим изданиям наименование «Clavierübung», следуя примеру своего предшественника по службе в церкви Св. Фомы Иоганна Кунау (1660–1722), опубликовавшего в 1689 и 1695 годах два сборника по семь партит под таким же названием. Но слово *Übung* на языке того времени означало не «упражнение», а по крайней мере нечто вроде «увеселения, досуга» (*Unterhaltung*).

Полный заголовок третьей части гласит: «Третья часть Клавирного упражнения [Клавирного досуга], состоящая из различных прелюдий для органа на песни по катехизису и прочие песнопения, ради увеселения души любителям оных и в особенности знатокам подобного труда подготовил Иоганн Себастьян Бах, корол[евский] Польский и Сакс[онского] Курфюр[шества] придворный композитор, капельмейстер и руководитель музыкальных хоров в Лейпциге. Издание автора». Вторая часть вышла в Нюрнберге у Кристофа Вайгеля, издателем четвертой части стал Балтазар Шмидт, тоже в Нюрнберге. Титул придворного композитора (*Hoff-Compositeur*) был присвоен Баху в 1736 г., после его ходатайства 1733 года.

Идея сборника и порядок расположения в нем органных хоралов объясняются строением старых песенников. В них под заголовком «Напевы катехизиса» помещался набор классических песен о первоосновах христианской веры. Порядок их чередования был тем же, что и в катехизисах Лютера. Их остов составляли лютеровские [песни] «Святые десять заповедей» — «Dies sind die heil'gen Zehn Gebot», «Веруем все во Единого Бога» — «Wir glauben all' an einen Gott» (*Credo*), «Отче наш, иже еси на небесех» — «Vater unser im Himmelreich» (*Pater Noster*), «На Иордан пришел Христос, Господь наш» — «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (Крещение), «Иисус Христос, Спаситель наш [отвел нас от Господня гнева]» — «Jesus Christus unser Heiland [der von uns den Zorn Gottes wand]» (Тайная Вечеря) и «Я вопию в беде к Тебе» — «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» (Покаяние и Исповедь).

Ради полноты изложения догмата Бах предпосылает этим песням те, что обращены к Святой Троице: «Господи, Боже, Отче вовеки» — «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», «Христе, всему миру утешение» — «Christe, aller Welt Trost», и «Господи, Боже, Дух Святой» — «Kyrie, Gott heiliger Geist», вместе с тройной обработкой троицкой песни²¹ «Слава в вышних Богу» — «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»²². Правда, с лютеранской точки зрения удивляет решение Мастера поместить покаянный хорал между хоралами Крещения и Тайной Вечери. Ведь место покаяния — в завершении. Принцип чередования песен по катехизису в «Органной книжечке» — тот же, что и в собрании «Clavierübung».

За исключением [хорала] «Слава [в вышних Богу]», — ведь «Слава» естественным образом в связи с Троицей [в тексте песенных строф] воплощена именно в трех хоралах — каждый из прочих хоралов в «Clavierübung» представлен двумя версиями: одна большая, с облигатной педалью, другая — малая, мануальная. К парным вариантам Бах, вероятно, прибегнул, чтобы предложить нечто более доступное тем покупателям его издания, в распоряжении которых нет ни органа, ни клавесина с педальной клавиатурой. Также у Баха вполне мог быть и даже весьма вероятен особо символический замысел. Ведь Лютер изложил

²¹ В оригинале статьи, как и в монографии значится именно «троицкая песня» — Dreifaltigkeitslied (Schweitzer, 1988b, S. 64, Schweitzer, 1965, S. 255). Во всех русских изданиях слово «троицкая» изъято. (См.: Швейцер, 1964, с. 211, Швейцер, 2011, с. 208.)

²² А. Швейцер указывает здесь на связь этой песни с Троицей, вероятнее всего, не из-за ее литургического (в том числе явно рождественского, см. Лк. 2, 14) предназначения, а имея в виду само содержание текста Николая Деция (автора первых трех строф, 1522) и Йоахима Слютера (автора четвертой строфы, 1525), последовательно прославляющих ипостаси Святой Троицы: ведь в первых двух строфах речь о Боге Отце, в третьей — об Иисусе Христе, в четвертой — о Духе Святом.

христианское учение как в большом катехизисе, выдержанном в духе ученой догматики, так и в катехизисе малом, написанном более доходчиво. Вот и Бах, музыкальный отец Лютеранской Церкви²³ стремился сделать то же самое и каждую песню катехизиса обработать в двух версиях. В развернутой версии господствует всеохватная звуковая символика, сосредоточенная сугубо на воплощении главной идеи соответствующего раздела учения, а в краткой — чарующая простота. Казалось бы, концепция этого собрания органных хоралов могла хотя бы настолько заинтересовать издателей, что они бережно отнеслись бы и к расположению пьес. Однако за исключением оригинального издания Баховского общества (том III, 1853) такого не найти нигде²⁴ [***]²⁵.

По своей форме большие хоралы — за исключением хорала «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 686], сочиненного в фугированном виде в духе Пахельбеля, — относятся к жанру широко разработанной хоральной фантазии. В развернутых версиях [хоралов] «Господи» [«Господи Боже, Отче» BWV 669, «Господи, Боже, Святой Дух» 671], в трех [хоралах] «Слава [в вышних Богу]» [BWV 675–677] и в больших версиях хоралов на песнях «Веруем во Единого Бога» [BWV 680], «Отче наш, иже еси на небесех» [BWV 682], «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [BWV 684] разрабатываются, отчасти наряду с прочими, мотивы, образованные из начальных тонов мелодии. В больших обработках песен «Святые десять заповедей» [BWV 678] и «Иисус Христос, Спаситель наш отвел нас от Господня гнева» [BWV 688] использованы заново сочиненные свободные мотивы.

В кратких версиях обработаны отдельные фразы мелодии, обычно лишь начальная ее фраза. Исключение составляет только хорал «Отче наш, иже еси на небесех» [BWV 683]. Здесь *cantus firmus* изложен в сопровождении свободной трехголосной фигурации.

Под воздействием текста в развернутых версиях хоралов на песнях по катехизису символические и поэтические тенденции проступают точно так же, как и в произведениях «Органной книжечки». В трех больших версиях хоралов [BWV 669–671], выстроенных на начальных звуках мелодий «Господи, Боже, Отче» [– «Христе» – «Господи, Боже, Святой Дух»], с изумлением и восторгом обнаруживаешь, как и в скрипичном концерте Бетховена, сколько многообразных и всегда новых образов способно породить простейшее, краткое и весьма скудное последование тонов и как проникновенно охарактеризованы в музыке даже отдельные строфы текста. Первый хорал «Господи, Боже, Отче» [BWV 669] выдержан в величественном и спокойном духе. Он представляет собой не мольбу, а торжественный призыв, открывающий воскресное богослужение. Вторая строфа [BWV 670], наподобие второго *Kyrie* из Мессы *h-moll*, звучит более субъективно и углубленно. К утешающему Христу, Богочеловеку направлены моления людей. Через третью строфу — «Господи, Боже, Святой Дух» [BWV 671] — словно проходит праздничный крестный ход. В нескольких местах появляются ритмы ликования (*пример 1*):

²³ В оригинале статьи именно так: «Бах, музыкальный отец Лютеранской Церкви» — *Bach, der musikalische Kirchenvater des Luthertums* (Schweitzer, 1988b, S. 65). В монографии же Швейцер не вставлял слово «Бах», а написал только: *Der musikalische Kirchenvater des Luthertums*, то есть заменил фамилию композитора на красивый эвфемизм. Тем не менее, во всех русских изданиях швейцеровское выражение «музыкальный отец Лютеранской Церкви» изъято и заменено на «Бах», видимо, для ясности. См.: (Швейцер, 1964, с. 211, Швейцер, 2011, с. 208).

²⁴ Критикуя здесь издателей, не заметивших концепции Баха, Швейцер, следуя канонам жанра предисловия, упомянул выше лишь об особенностях группировки хоралов (по три и по два) и о чередовании хоралов по образцу «старых песенников», не углубляясь далее в распознавание концепции сборника-цикла как целого.

²⁵ Здесь заканчивается фрагмент, перенесенный (в переработанном виде) из немецкой монографии Швейцера о Бахе. Далее следует новый текст.

Пример 1. И.С. Бах. Господи, Боже, Святой Дух [BWV 671]**Fig. 1. J.S. Bach. Kyrie, Gott heiliger Geist [BWV 671]**

С такта 37 вливается оживленное движение восьмыми. Этот эпизод соответствует стихам: «дабы нам в конце пути / с бедственным миром расстаться, ликуя» (*Daß wir am letzten End / Fröhlich uns scheiden aus diesem Elend*). В такте 54 ликование прерывается. Со словом *Eleison* («помилуй») согласуется скорбная хроматика. И ликующего расставания с бедственным миром все еще не последовало, нужда и бедственность все еще царят...

Наиболее развернутая версия хорала «Слава в вышних Богу» [BWV 676] стала расширенным вариантом хорала более раннего, дошедшего до нас в первоначальном виде [BWV 676a]²⁶.

В большом хорале «Святые десять заповедей» в верхних голосах и педали без какой-либо заданной канвы и плана излагается Фантазия, с которой затем сочетается *cantus firmus*, проводимый каноном. Не исключено, что Бах хотел этим представить беспорядочность человеческих замыслов и действий, при этом канон на главной теме воплощает устройство извечного нравственного закона. Истолкование музыкального смысла этой пьесы необходимо, однако, невозможно осуществить его с полной определенностью.

Большой хорал «Веруем во единого Бога» [BWV 680] не соответствует тому, что обычно ожидают от органного хорала на тему *Credo* в привычном восприятии. Ему явно недостает величавости. Объяснение тут простое. Лютер, как известно, в обоих своих катехизисах с гениальной целенаправленностью изложил *Credo* исключительно в духе детского упования на Бога и такое же истолкование положил в основу своей песни о вере. Потому и Бах пишет здесь музыку на тему [песни] «Веруем», выдержанную в грациозном и игривом тоне. А в партии педали остигатный басовый мотив шага одновременно символизирует незыблемость этой веры.

Большой хорал «Отче наш иже еси на небесех» [BWV 682] — дивная мечтательная пьеса. В ней выражена полнота благодати, с которой люди призваны обращаться к Богу как к своему Отцу. Словно голоса без усталости возглашают тему, — «Отче наш! Отче наш!» — выведенную из начальных тонов мелодии, и при этом плачут навзрыд от счастья. Эта музыка несет в себе нечто внеземное. Баха не волнует вопрос о том, не покажется ли слушателю данное сочинение однообразным и затянутым.

Заведомо известно, что в большом хорале «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [BWV 684] характер движения словно отображает игру волн. Многочисленные примеры похожей звукописи содержатся и в кантатах — прежде всего в оркестровом сопровождении заглавного хора в кантате на этот же хорал [BWV 7] — да так, словно смысл звучания наглядно говорит сам за себя. Однако остается вопрос — действительно ли Бах изображает перед слушателем бушующие потоки Иордана, в которых был крещен Иисус, или он хочет мистически опосредованно представить крещенскую воду как символ смывающего грехи

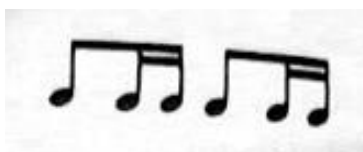
²⁶ Когда А. Швейцер писал эти строки, источник хорала BWV 676a был, вероятно, еще доступен. Ныне его местонахождение неизвестно.

алого потока (rote Flut), окрашенного кровью Христовой, ведь именно о ней идет речь в седьмой строфе этой песни²⁷.

Малый хорал «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [BWV 685] также может напоминать [своей фактурой] о водной зяби. Пьеса сочинена необыкновенно искусно. Построена она на первой фразе песенной мелодии, показанной непрерывно в четырех разных обличьях: в прямом виде и в обращении, в уменьшении — четверти переведены в восьмые — и в обращении этой же версии. Одновременно шестнадцатыми воспроизводится и вторая фраза мелодии. Здесь явно заявляет о себе Бах позднего периода. Из этих сочетаний получается диковинная, стремительная игра смыслов. Получается так, словно Бах хотел отобразить, как волны возвышаются и опускаются, а в то же самое время волны поменьше проворно набрасываются на те, что крупнее и степеннее.

Большой хорал «Я вопию в беде к тебе» [BWV 686], сочиненный в духе Пахельбеля, представляет собой на самом деле грандиозный органнотет, самое величественное сочинение из всех органнотетов, когда-либо созданных в такой форме. Но Бах написал вовсе не очередной *De profundis*, заключающий в себе зывание изможденного сердца к Богу. Во фразе, соответствующей завершению строфы, органично звучит радостная уверенность в прощении грехов, в полном согласии и с опорой на мировоззрение Лютера, да еще и вдохновленная несокрушимым настроением последних двух строф песни²⁸. Поэтому и в т. 43 вдруг вступает ритм ликования²⁹ (пример 2), который к концу уже всецело господствует.

Пример 2. И.С. Бах. Я вопию в беде к тебе [BWV 686]
Fig. 2. J.S. Bach. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir [BWV 686]



Малая версия «Я вопию в беде к тебе» [BWV 687] тоже выстроена по форме хоралов Пахельбеля. Но прием, уже сам по себе искусный, здесь усложнен так, что темы отдельных мелодических фраз, вступая фугированно, одновременно вступают и в обращении тоже. Бах хочет в этом собрании предоставить и развернуть шедевры в исконном смысле слова, то есть примеры своего совершенного и законченного мастерства.

²⁷ Имеется в виду строфа, начинающаяся со стиха *Das Aug allein das Wasser sieht*. Возможный перевод этой строфы: «Глазам под силу лицезреть, / Как люди льют водицу, / И только вера познает / Крови Христовой силу. / Им, верным алый тот поток / Христова кровь окрасит, / Что исцелит греховный вред, / Адамово наследие, / Ведь наших дел там доля».

²⁸ Упомянутые Швейцером две последние строфы из песни «Я вопию в беде к Тебе» (*Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*) можно перевести так: «4. Пусть длятся чаяния всю ночь / И длятся поутру, / Но в сердце вера в Божию мощь, / И нет сомнений и тревог. / По правде поступай, Израиль, / Как Духом все заведено, / И уповай на Бога. / 5. Хоть много есть на нас грехов, / Но милостей у Бога больше. / Его поруче нет предела, / И как ни велика вина, / Ведь добрый Пастырь — Он Один, / Кто упасет Израиль / От гнета всех грехов». В оригинале: «4. Und ob es währt bis in die Nacht / Und wieder an den Morgen, / Doch soll mein Herz an Gottes Macht / Verzweifeln nicht noch sorgen. / So tu Israel rechter Art, / Der aus dem Geist erzeuget ward, / Und seines Gottes erharre. 5. Ob bei uns ist der Sünden viel, / Bei Gott ist viel mehr Gnaden; / Sein Hand zu helfen hat kein Ziel / Wie groß auch sei der Schaden. / Er ist allein der gute Hirt, / Der Israel erlösen wird / Aus seinen Sünden allen».

²⁹ А. Швейцер, видимо, для наглядности воспроизводит здесь характерный «ритм ликования» с помощью длительностей, укороченных вдвое в сравнении с оригиналом.

В композиции «Иисус Христос, Спаситель наш отвел нас от Господня гнева» [BWV 688], связанной с учением о Тайной Вечере, Баху неизбежно предстояло отобразить в лютеровском смысле ликующую веру в искупление грехов, заложенную в таинстве причастия. Его музыка придерживается сути стихов из пятой строфы песни³⁰ «Ты верить должен и не дрогнуть, / Для немощных и трапеза та, / В сердцах их тяжести грехов» и при этом слышится могучая поступь (пример 3) [BWV 688 т. 1–5]:

Пример 3. И.С. Бах. *Иисус Христос, Спаситель наш отвел нас от Господня гнева*
[BWV 688]

Fig. 3. J.S. Bach. *Jesus Christus, unser Heiland* [BWV 688]



Создается впечатление, словно кто-то, пытаясь удержать равновесие на палубе несущегося корабля, топчет в раскоряку. Явно мягче такой мотив шага проступает [в педали] в хорале «Веруем во единого Бога» [BWV 680].

Вера в таинство причастия для Баха-лютеранина — вообще нечто непостижимое и высочайшее в христианском учении. Ведь и великий реформатор ради этого средоточия веры дал бой стольким из тех, с кем он соглашался в иных вопросах. Он до последнего вздоха не сдавался, дабы передать по наследству своим сторонникам знамя борьбы за сердцевину своего учения. Бах свято хранил это наследие. Он был ревнителем чистоты лютеровского учения, а кальвинизм, пиетизм и рационализм претили его сердцу. В хорале «Иисус Христос, Спаситель наш отвел нас от Господня гнева» [BWV 688] он исповедуется как истинный лютеранин именно через раскрытие сути непоколебимой веры через таинство причастия. В композицию, выведенную из угловатой темы, именно непрерывное движение шестнадцатыми и оживленные имитации вносят тот ликующий дух, в котором и заключено лютеровское представление о таинстве причастия.

В качестве малой [мануальной] версии хорала о Тайной Вечере [BWV 689] Бах предлагает мастерскую фугу на первой фразе песни, завершающуюся темой в увеличении.

Все большие хоралы этого собрания содержат в себе нечто абстрактное, за исключением хорала «Я вопию в беде к тебе» [BWV 686] и второй версии «Слава в вышних Богу» [BWV 676]. Это заметно и в их непосредственном звучании. Они не воздействуют моментально и не захватывают звуковым очарованием сразу, как композиции «Органной книжечки». Чтобы ими истинно насладиться, нужно их досконально проработать. Тот, кто услышит их впервые, вряд ли в них разберется.

³⁰ Швейцер цитирует три стиха из песни Лютера. Вот как они изложены в песеннике, принадлежавшем Баху: Du solt gläuben und nicht wancken / Daß ein Speise sey der Krancken / Den'n ihr Hertz von Sünden schwehr. Подробнее об этой песне см.: (Сапонов, 2015, с. 138–141).

Непосредственному воздействию мешает само строение целого и стиль. Все большие версии хоралов сочинены здесь прямо-таки в невероятных масштабах. Фразы *cantus firmus* отделены друг от друга продолжительными отыгрышами, так что мелодию и композицию в целом мог бы постигнуть лишь тот, кто охватил целое многократными прослушиваниями.

Бах сам отдавал себе отчет в том, что эти произведения вряд ли будут легко доступны обычному слушателю. Поэтому он и особо предназначил их в заглавии «знатокам подобного труда». Заголовки других томов «*Clavierübung*» обращены лишь к «любителям» (*Liebhabern*). В самом деле, только знатоки способны оценить открывающееся здесь совершенное и зрелое искусство и постигнуть такую музыку, которая целиком обращена, пожалуй, больше к внутреннему смыслу, чем к слуху. Эти [хоралы на] песни по катехизису никогда не будут столь же популярны, как и хоралы «Органной книжечки». И в церковной службе они не найдут того же применения. Ведь это произведения последнего периода творчества Баха, в течение которого он в некотором одиночестве вступает на тропу, не совсем осознанную его временем, и сопровождать его на этой тропе мог лишь круг посвященных. Органные хоралы на песни по катехизису стали этапом на пути к «Музыкальному приношению» (1747) и к посмертно изданному «Искусству фуги», — шагом в страну имматериальной музыки.

Хотя в заголовке они предназначены для органа, большинство этих хоральных произведений написаны в стиле, далеком от прочих примеров органного стиля Баха и приближаются к манере сочинения для клавесина. Это относится не только к малым версиям хоралов, но и к некоторым большим. Ведь все малые хоралы, пожалуй, даже выигрывают в клавесинном звучании в сравнении с органным, а некоторые из них — к примеру, «Слава в вышних Богу» [BWV 677] и «Веруем во единого Бога» [BWV 681] — явно вовсе не предназначены для церковного инструмента. А из больших версий в естественном баховском органном стиле выдержаны, собственно, лишь хоралы «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 686], большие версии «Господи» [«Господи, Боже, Отче» BWV 669, «Господи, Боже, Святой Дух» 671] и вторая версия «Слава» [BWV 676].

В целом произведениям этого собрания не достает того простого и ясного строения, которое обычно обнаруживается в органных композициях Мастера и в особенности в его хоралах. Напрасно было бы искать здесь насыщенную и умиротворенную полифонию композиций «Органной книжечки» и прочих хоральных обработок. Расположение голосов здесь часто необычно высоко для привычных органных приемов Баха и своим звучанием не способствует хорошему воздействию. Доходит до того, что при нотировании отдельных голосов им предписан ряд приемов (*Akzenten*), которые гораздо лучше звучат на клавесине, а на органе их вообще не реализовать. Ведь своеобразие органного стиля Баха и состоит в том, что он не предписывает отдельным голосам никаких особых акцентных выделений звука (*Betonungen*), которые на этом инструменте проявляются не сами по себе, а только через логику музыкальной линии, через надлежащую фразировку и естественный ритмический контур такта. Достаточно вспомнить, насколько разительно отличается тема органной фуги от темы любой фуги «Хорошо темперированного клавира»! Они совершенно исключают исполнение на другом инструменте! И даже будь то при двойном предназначении хоралов, вошедших в *Clavierübung*, Мастер создает их в стиле с большей опорой на клавесинный, чтобы их равным образом можно было бы исполнить и на двухмануальном клавесине с педальной клавиатурой! Особо замечу, что Прелюдия и Фуга *Es-dur*, изданные вместе с хоралами на песни по катехизису, тоже обнаруживают совершенно особую структуру и манеру письма.

Я далек от того, чтобы подавать свои наблюдения как замечания Мастеру по его произведениям. Они высказаны лишь для того, чтобы показать своеобразие этих композиций и в равной мере объяснить, почему они не воздействуют столь же непосредственно, как и другие органные хоралы. К тому же само собой было бы невероятно интересно проследить в подробностях, каким образом Бах продвигается между этими двумя стилями [органым и клавесинным]. Он их не смешивает. Такое было бы для него невозможно, ведь он противопоставляет их в такой степени, как ни один композитор ни до, ни после него. Но он наделяет органной стиль таким множеством вольностей в строении пьесы и таким множеством приемов в изложении отдельных голосов, что полностью соответствовать ему смог бы орган не реальный, а лишь идеальный, который обладал бы одновременно и возможностями клавесинных подходов и акцентировки.

Потому эти хоралы всегда будут предъявлять самые высокие требования к исполнителю и к слушателю. Один должен уметь добиваться такой гибкости от своего инструмента, которая ему изначально не дана, а другой должен вместе с исполнителем пробиться к высотам одухотворенной музыки, которая пребывает по ту сторону любой звучащей материи, и суметь вживаться в особо безмятежную и внеземную природу открывающегося здесь искусства. Видимо, выходит так, что мы учимся понимать эти произведения по мере того, как мы сами становимся более зрелыми и умудренными и прозреваем по отношению к реальностям, лежащим за пределами наших мыслительных способностей. Но с того самого дня, когда мы впервые просмотрели и послушали эти произведения, они нас в покое уже не оставляют. Они приковывают нас словно взором сфинкса, и мы чувствуем, что они нас исподволь увлекают своим путем все дальше и вознесут нас к откровениям высшей вдохновенности искусством, когда мы созреем, чтобы пойти вместе с Бахом по тропе, где Бах бродил в одиночестве. Мы ничего не знаем о том, как были приняты эти хоралы современниками. Можно предположить, что им была уготована та же участь, что и «Искусству фуги», которое впоследствии доставило большое разочарование сыновьям Баха, опубликовавшим его после смерти отца. Ведь хотя «Искусство фуги» им хвалили со всех сторон, его так никто и не понял, и никто не покупал.

Литература

1. Вязкова Е.В. Ошибка И.С. Баха или А. Швейцера? (О роли дуэтов в «Clavierübung III») // Старинная музыка. 2016. № 4. С. 16–23.
2. Друскин М.С. Швейцер и вопросы баховедения // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. С. 649–662.
3. Друскин М.С. Альберт Швейцер и его книга о Бахе // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 639–656.
4. Иванов-Борецкий М.В. Предисловие // Швейцер А. И.С. Бах / Перевод З.Ф. Савеловой (...). М.: ОГИЗ, 1934. С. 3–5.
5. Казинс Н. Резервы человеческого духа // Иностранная литература. 1981. № 3. С. 217–220.
6. Мень А. Парадоксы Альберта Швейцера // Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. С. 507–512.
7. Милка А.П. Четыре авторские версии Clavier-Übung III И.С. Баха // Бах И.С. Произведения для органа. Том 4: Клавирные упражнения III. М.: Русское музыкальное издательство, 2005. С. 115–126.
8. Носик Б.М. Доктор из джунглей // Новый мир. 1983. № 10. С. 262–264.

9. Овчинников Ю.А. Музыка и нравственность в учении Альберта Швейцера // Советская музыка. 1982. № 1. С. 98–100.
10. Петрицкий В.А. Эстафета гуманизма. Лев Толстой и Альберт Швейцер // Альберт Швейцер — великий гуманист XX века / Сост. В.Я. Шапиро; Отв. ред. В.А. Карпушин. М.: Наука, 1970. С. 198–212.
11. Петрицкий В.А. Право обращаться к нашим душам (русская литература в жизни и творчестве Альберта Швейцера) // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 312–315.
12. Пирро А. Формы вокальных произведений Баха // Швейцер А. И.С. Бах / Пер. З.Ф. Савеловой (...). М.: ОГИЗ, 1934. С. 250–255.
13. Сапонов М.А. Интернированный святой (сорванный замысел Альберта Швейцера) // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 2. С. 74–84.
14. Сапонов М.А. О рукописи, укрытой арестованным Альбертом Швейцером (предисловие к органному тому «Клавирного упражнения» И. С. Баха) // Памяти Ивана Сергеевича Федосеева. К 70-летию со дня рождения. Статьи, воспоминания, материалы / Ред.-сост. Н.А. Брагинская, Н.И. Дегтярева. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2019. С. 9–32.
15. Сапонов М.А. Перевод на русский язык и комментарии к статье: Швейцер А. Хоралы на песни по катехизису // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 2. С. 85–97.
16. Сапонов М.А. Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2015. 200 с.
17. Фрайер П.Г. Альберт Швейцер. Картина жизни / Пер. с нем. С.А. Тархановой; Под ред. и с послесл. В.А. Петрицкого. М.: Наука, 1984. 224 с.
18. Чернявский А.Л. Философия и теология Альберта Швейцера // Швейцер А. Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и ук-ли А.Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. (Мыслители XX века.) С. 490–505.
19. Шабалина Т.В. Предисловие. Комментарии // Бах И.С. Clavierübung. Часть I. Партиты BWV 825–830. Уртекст / Подг. уртекста, вступ. статья и коммент. Т.В. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2004. С. 15–19.
20. Шабалина Т.В. Предисловие. Комментарии // Бах И.С. Clavierübung. Часть II: Итальянский концерт BWV 971. Увертюра во французском стиле BWV 831. Уртекст / Подг. уртекста, вступ. статья и коммент. Т.В. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2005. С. 14–17; 97–144.
21. Шабалина Т.В. Предисловие. Комментарии // Бах И.С. Clavierübung. Часть IV: Ария [тема] с вариациями BWV 988. Уртекст / Подг. уртекста, вступ. статья и коммент. Т.В. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2004. С. 16–19; 106–127.
22. Швейцер А. Воспитатель человечества Толстой // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 315–316.
23. Швейцер А. Гениальная простота // Литературное наследство. Т. 75. Кн. 1. М.: Наука, 1965. С. 296.
24. Швейцер А. Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и ук-ли А.Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. (Мыслители XX века.) [2-е изд.: 2018]. 528 с.
25. Швейцер А. И.С. Бах / Пер. З.Ф. Савеловой под ред. проф. М.К. [sic!] Иванова-Борецкого. М.: ОГИЗ, 1934. (Проблемы музыкознания. Историческая библиотека.) 272 с.
26. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я.С. Друскина; ред. пер. и послесл. М.С. Друскина. М.: Музыка, 1964. 728 с.

27. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем.: Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская; ред. перевода: М.С. Друскин. М.: Классика-XXI, 2011. 812 с.
28. Швейцер А. Культура и этика // Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. С. 287–506.
29. Швейцер А. Мистика апостола Павла // Швейцер А. Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и ук-ли А.Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. (Мыслители XX века.) С. 177–480.
30. Швейцер А. Религия в современной культуре // Швейцер А. Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и ук-ли А.Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. С. 481–489.
31. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. 512 с.
32. Швейцер А. Христианство и мировые религии // Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. С. 3–40.
33. Эйнштейн А. Слово об Альберте Швейцере / Пер. с нем. В.А. Петрицкого // Альберт Швейцер — великий гуманист XX века / Сост. В.Я. Шапиро; Отв. ред. В.А. Карпушин. М.: Наука, 1970. С. 3–4.
34. Albert Schweitzer in Thought and Action: A Life in Parts / Ed. by James Carleton Paget and Michael J. Thate. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2016. 490 p.
35. Barbazon J. Albert Schweitzer: A Biography. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2000. 557 p.
36. Botha P.J.J. Considering Albert Schweitzer's legacy: Ethical mysticism and colonialism // The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered / Eds. I. Spangenberg & C. Landman. Cape Town: AOSIS, 2016, pp. 42–80.
37. Butler G. Bach's *Clavier-Übung III*. The making of a print. With a companion study of the Canonic Variations on "Vom Himmel Hoch" BWV 769. Durham; L.: Duke University Press, 1990. 139 p.
38. Mason G. Mysticism of the heart and life: Schweitzer's reverence for life as autobiographical philosophy // The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered / Eds. I. Spangenberg & C. Landman. Cape Town: AOSIS, 2016, pp. 135–165.
39. Oermann N.O. Albert Schweitzer (1875–1965): Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2010. 210 S.
40. Scheffler E.H. Albert Schweitzer and the historical Jesus: Reflecting on some Misconceptions // The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered reconsidered / Eds. I. Spangenberg & C. Landman. Cape Town: AOSIS, 2016, pp. 189–217.
41. Schmitz A. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz: Schott, 1950. 86 S.
42. Schützeichel H. Music and Ethic: Albert Schweitzer, the Musician // Albert Schweitzer in Thought and Action: A Life in Parts / Ed. by J.C. Paget and M.J. Thate. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2016, pp. 118–129.
43. Schweitzer A. J.S. Bach, le musicien-poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. 455 p.
44. Schweitzer A. J.S. Bach / Vorrede von Charles Marie Widor, Professor am Konservatorium zu Paris, Organist zu St. Sulpice. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. XVI + 844 S.
45. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach / Vorrede von Charles Marie Widor. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1965. 922 S.
46. Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken. Leipzig: Felix Meiner, 1933. 212 S.
47. Schweitzer A. Aufsätze zur Musik / Herausgegeben von Stefan Hanheide. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1988. 254 S.

48. Schweitzer A. Die Choräle über die Katechismuslieder // Schweitzer A. Aufsätze zur Musik / Herausgegeben von Stefan Hanheide. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1988, S. 63–71.
49. Schweitzer A. Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs: Vorworte zu den “Sämtlichen Orgelwerken” / Mit einer Einleitung von Harald Schützeichel. Hildesheim (u.a.): Georg Olms, 1995. 277 S.
50. Schweitzer A. Das Reich Gottes und Christentum / Herausgegeben von Ulrich Luz, Ulrich Neuenschwander und Johann Zürcher. München: C.H. Beck, 1995. 517 S.
51. Schweitzer A., Widor Ch.-M. Die Prinzipien der kritisch-praktischen Ausgabe // Bach J.S. Sämtliche Orgelwerke. Eine kritisch-praktische Ausgabe in acht Bänden [...] von Charle-Marie Widor, Professor am Konservatorium und Organist an St.-Sulpice zu Paris und Dr. Albert Schweitzer, Privatdozent an der Universität zu Strassburg in Elsass und Organist der Pariser Bachgesellschaft. Bd. 1. N.Y.: G. Schirmer, 1912, S. III–IV.
52. Stauffer G.B. Rec. ad op.: Butler G. Bach’s Clavier-Übung III. The making of a print [...]. Durham; L.: Duke University Press, 1990 // *Current Musicology*. №. 56. 1994, pp. 125–137.
53. The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered / Eds. I. Spangenberg & C. Landman. Cape Town: AOSIS, 2016. (*Studia Historiae Ecclesiasticae Book Series I.*) 360 p.
54. Wolff Chr. The Clavier-Übung series // Wolff Chr. Bach: Essays on his life and music. Cambridge (Mass.); L.: Harvard University Press, 1991, pp. 189–213.
55. Zager W. Albert Schweitzer als liberaler Theologe: Studien zu einem theologischen und philosophischen Denker. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2009. 417 S.

References

- Barbazon, J. (2000). *Albert Schweitzer: A Biography*. Syracuse University Press.
- Botha, P.J.J. (2016). Considering Albert Schweitzer’s legacy: Ethical mysticism and colonialism. In I. Spangenberg & C. Landman (Eds.), *The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered* (pp. 42–80). AOSIS.
- Butler, G. (1990). *Bach’s Clavier-Übung III. The making of a print. With a companion study of the Canonic Variations on “Vom Himmel Hoch” BWV 769*. Duke University Press.
- Chernyavskij, A.L. (1996). Filosofiya i teologiya Al’berta Shvejtsera [Philosophy and theology of Albert Schweitzer]. In A. Schweitzer, *Zzizn’ i mysli* [Life and thoughts] (pp. 490–505). Respublika. (Seriya: Mysliteli XX veka [Series: Thinkers of the XX century].)
- Druskin, M.S. (1964). *Shvejtser i voprosy bahovedeniya* [Schweitzer and issues of Bach studies]. In A. Schweitzer, *Iogann Sebast’yan Bakh* [Johann Sebastian Bach] (pp. 649–662). Muzyka.
- Druskin, M.S. (2011). Al’bert Shvejcer i ego kniga o Bakhe [Albert Schweitzer and his book about Bach]. In A. Schweitzer, *Iogann Sebast’yan Bakh* [Johann Sebastian Bach] (pp. 639–656). Klassika-XXI.
- Ejnshtejn, A. (1970). Slovo ob Al’berte Shvejtsere [The speech about Albert Schweitzer]. In V.Ya. Shapiro, V.A. Karpushin (Eds.), *Al’bert Shvejtser—velikij gumanist XX veka* [Albert Schweitzer—a great humanist of the XX century] (pp. 3–4). Nauka.
- Frajer P.G. (1984). *Al’bert Shvejtser. Kartina zhizni* [Albert Schweitzer. The picture of life]. Nauka.
- Ivanov-Boreckij, M.V. (1934). Predislovie [Preface]. In A. Schweitzer, *Iogann Sebast’yan Bakh* [Johann Sebastian Bach] (pp. 3–5). OGIZ.
- Kazins, N. (1981). Rezervy chelovecheskogo duha [Reserves of the human spirit]. *Inostrannaya Literatura* [Foreign literature] (3), 217–220.

- Men', A. (1993). Paradoksy Al'berta Shvejtsera [Paradoxes of Albert Schweitzer]. In A. Schweitzer, *Upadok i vozrozhdenie kul'tury. Izbrannoe* [Decline and revival of culture. Selected works] (pp. 507–512). Prometej.
- Milka, A.P. (2005). Chetyre avtorskie versii Clavier-Übung III I.S. Bakha [Four original versions of Clavier-Übung III J.S. Bach]. In I.S. Bach, *Proizvedeniya dlya organa* [Organ works] (Vol. 4: Klavirnye uprazhneniya III [Keyboard exercises III]) (pp. 115–126). Russian Music Publishing.
- Mason, G. (2016). Mysticism of the heart and life: Schweitzer's reverence for life as autobiographical philosophy. In I. Spangenberg & C. Landman (Eds.), *The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered* (pp. 135–165). AOSIS.
- Nosik, B.M. (1983). Doktor iz dzhunglej [Doctor from the jungle]. *Novyj Mir* [New world] (10), 262–264.
- Oermann, N.O. (2010). *Albert Schweitzer (1875–1965): Eine Biographie*. C.H. Beck.
- Ovchinnikov, Yu.A. (1982). Muzyka i npravstvennost' v uchenii Al'berta Shvejtsera [Music and morality in Albert Schweitzer's doctrine]. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet Music] (1), 98–100.
- Paget, J.C. & Thate, M.J. (Eds.). (2016). *Albert Schweitzer in Thought and Action: A Life in Parts*. Siracuse University Press.
- Petrickij, V.A. (1970). Estafeta gumanizma. Lev Tolstoj i Al'bert Shvejtser [Retransmission of humanism. Leo Tolstoy and Albert Schweitzer]. In V.Ya. Spapiro, V.A. Karpushin, *Al'bert Shvejtser—velikij gumanist XX veka* [Albert Schweitzer—a great humanist of the XX century] (pp. 198–212). Nauka.
- Petrickij, V.A. (1976). Pravo obrashchat'sya k nashim dusham (russkaya literatura v zhizni i tvorchestve Al'berta Shvejtsera) [The right to reach out to our souls (Russian literature in the life and work of Albert Schweitzer)]. *Voprosy Literaturny* [Literary issues] (5), 312–315.
- Pirro, A. (1934). Formy vokal'nyh proizvedenij Bakha [Forms of Bach's vocal works]. In A. Schweitzer, *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach] (pp. 250–255). OGIZ.
- Saponov, M.A. (2019). Internirovannyj svyatoj (sorvannyj zamysel Al'berta Shvejtsera) [The captive Saint (A frustrated project of Albert Schweitzer)]. *Nauchnyj Vestnik Moskovskoj Konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory] (2), 74–84.
- Saponov, M.A. (2019). O rukopisi, ukrytoj arestovannym Al'bertom Shvejtserom (predislovie k organnomu tomu "Klavirnogo uprazhneniya" I.S. Bakha) [About the manuscript saved by the arrested Albert Schweitzer (Preface to the organ volume of J.S. Bach's "Clavier Exercise")]. In N.A. Braginskaya, N.I. Degtyareva (Eds.), *Pamyati Ivana Sergeevicha Fedoseeva. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya. Stat'i, vospominaniya, materialy* [In memory of Ivan Sergeevich Fedoseyev. To the 70th anniversary of his birth. Papers, memoirs, materials] (pp. 9–32). The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory; Skifiya-print.
- Saponov, M.A. (2019). Perevod na russkij yazyk i kommentarii k stat'e: Shvejtser, A. Horaly na pesni po katekhizisu [Translation into Russian and comments on the paper: Schweitzer, A. Chorales on songs on the catechism]. *Nauchnyj Vestnik Moskovskoj Konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory] (2), 85–97.
- Saponov, M.A. (2015). Sebast'yan Bakh: Horaly Svyatomu Duhu (Lejpcigskaya organnaya rukopis') [Sebastian Bach: Chorales to the Holy Spirit (Leipzig organ manuscript)]. The Tchaikovsky Moscow State Conservatory.
- Shabalina, T.V. (2004). Predislovie. Kommentarii [Preface. Comments]. In I.S. Bach, *Clavierübung*. Part I: Partity [Partitas] BWV 825–830. Urtekst [Urtext] (pp. 15–19). Kompozitor – Saint Petersburg.

- Shabalina, T.V. (2005). Predislovie. Kommentarii [Preface. Comments]. In I.S. Bach, *Clavierübung*. Part II: Ital'yanskij koncert [Italian concert] BWV 971. Uvertyura vo francuzskom stile [Overture in the French manner] BWV 831. Urtekst [Urtext] (pp. 14–17, 97–144). Kompozitor.
- Shabalina, T.V. (2004). Predislovie. Kommentarii [Preface. Comments]. In I.S. Bach, *Clavierübung*. Part IV: Ariya [tema] s variacijami [Aria [theme] with variations] BWV 988. Urtekst [Urtext] (pp. 16–19, 106–127). Kompozitor.
- Scheffler, E.H. (2016). Albert Schweitzer and the historical Jesus: Reflecting on some Misconceptions. In I. Spangenberg & C. Landman (Eds.), *The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered* (pp. 189–217). AOSIS.
- Schmitz, A. (1950). *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. Schott.
- Schützeichel, H. (2016). Music and ethic: Albert Schweitzer, the musician. In J.C. Paget & M.J. Thate (Eds.), *Albert Schweitzer in thought and action: A life in parts* (pp. 118–129). Syracuse University Press.
- Schweitzer, A. (1988). *Aufsätze zur Musik*. Bärenreiter.
- Schweitzer, A. (1933). *Aus meinem Leben und Denken*. Felix Meiner.
- Schweitzer, A. (1995). *Das Reich Gottes und Christentum*. C.H. Beck.
- Schweitzer, A. (1988). Die Choräle über die Katechismuslieder. In A. Schweitzer, *Aufsätze zur Musik* (pp. 63–71). Bärenreiter.
- Schweitzer, A. (1995). *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs: Vorworte zu den "Sämtlichen Orgelwerken."* Georg Olms.
- Schweitzer, A. (1965). Genial'naya prostota [Brilliant simplicity] // Literaturnoe nasledstvo [Literary heritage] (Vol. 75, Book 1, p. 296). Nauka.
- Schweitzer, A. (1993). *Hristianstvo i mirovye religii* [Christianity and world religions]. In A. Schweitzer, *Upadok i vrozozhdenie kul'tury. Izbrannoe* [Decline and revival of culture. Selected works] (pp. 3–40). Prometej.
- Schweitzer, A. (2011). *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Klassika-XXI.
- Schweitzer, A. (1964). *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Muzyka.
- Schweitzer, A. (1908). *J.S. Bach*. Breitkopf & Härtel.
- Schweitzer, A. (1934). *I.S. Bakh* [J.S. Bach]. OGIZ. (Problemy muzykoznanija. Istoricheskaya biblioteka.)
- Schweitzer, A. (1905). *J.S. Bach, le musicien-poète*. Breitkopf & Härtel.
- Schweitzer, A. (1965). *Johann Sebastian Bach*. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag.
- Schweitzer, A. (1993). Kul'tura i etika [Culture and ethic]. In A. Schweitzer, *Upadok i vrozozhdenie kul'tury. Izbrannoe* [Decline and revival of culture. Selected works] (pp. 287–506). Prometej.
- Schweitzer, A. (1996). *Mistika apostola Pavla* [The mysticism of the Apostle Paul]. In A. Schweitzer, *Zhizn' i mysli* [Life and thoughts] (pp. 177–480). Respublika. (Seriya: Mysliteli XX veka [Series: Thinkers of the XX century].)
- Schweitzer, A. (1996). *Religiya v sovremennoj kul'ture* [Religion in modern world]. In A. Schweitzer, *Upadok i vrozozhdenie kul'tury. Izbrannoe* [Decline and revival of culture. Selected works] (pp. 481–489). Respublika.
- Schweitzer, A. (1993). *Upadok i vrozozhdenie kul'tury. Izbrannoe* [Decline and revival of culture. Selected works]. Prometej.
- Schweitzer, A. (1976). Vospitatel' chelovechestva Tolstoj [Tolstoy—humanity's educator]. *Voprosy Literatury* [Literary issues] (5), 315–316.

- Schweitzer, A. (1996). *Zhizn' i mysli* [Life and thoughts]. Respublika. (2nd ed.: 2018.) (Seriya: Mysliteli XX veka [Series: Thinkers of the XX century].)
- Schweitzer, A., Widor, Ch.-M. (1912). Die Prinzipien der kritisch-praktischen Ausgabe. In J.S. Bach, *Sämtliche Orgelwerke. Eine kritisch-praktische Ausgabe in acht Bänden* (Vol. 1, pp. III–IV). G. Schirmer.
- Spangenberg, I., & Landman, C. (Eds.). (2016). *The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered*. AOSIS. (Studia Historiae Ecclesiasticae Book Series I).
- Stauffer G.B. (1994). Rec. ad op.: Butler G. Bach's Clavier-Übung III. The making of a print [...]. Durham; L.: Duke University Press, 1990. *Current Musicology* (56), 125–137.
- Vyazkova, E.V. (2016). Oshibka I.S. Bakha ili A. Shvejcera? (O roli duetov v "Clavierübung III") [Is this a mistake of J.S. Bach or A. Schweitzer? (About the role of duets in "Clavierübung III")]. *Starinnaya Muzyka* [Early Music] (4), 16–23.
- Wolff, Chr. (1991). The Clavier-Übung series. In Chr. Wolff, *Bach: Essays on his life and music* (pp. 189–213). Harvard University Press.
- Zager, W. (2009). *Albert Schweitzer als liberaler Theologe: Studien zu einem theologischen und philosophischen Denker*. LIT Verlag Dr. W. Hopf.

Mikhail A. SAPONOV

D.Sc. (Art History), Professor, Head of the History of Foreign Music Department, the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

САПОНОВ Михаил Александрович

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

saponov@mail.ru

MODERN ACADEMIC HÄNDELIANA AND HANDEL'S TRAGIC ORATORIOS

СОВРЕМЕННАЯ НАУЧНАЯ ГЕНДЕЛИАНА И ТРАГИЧЕСКИЕ ОРАТОРИИ ГЕНДЕЛЯ

Abstract. The article analyzes the apprehension of Handel's musical heritage by the Western European and American literary criticism. Despite the multifaceted study of Handel's works, the author unravels an unexplored area—tragic oratorios. The unraveling was conditioned by *the moral stance of Handel, formed by his ethical attitude to reality*. In the embodiment of his oratorios' concepts, he reached the level of comprehending music as a reflection of spiritual and emotional life (an idea which consolidated only at the end of the 18th century); and in his individual understanding of the personality's image, he created *a special kind of vocal-instrumental choral genre*, majestic, exalted by the concept of faith, unprecedented in value and scale—a *tragic oratorio*. It turned out to be a kind of meta-genre, which absorbed the previous ample artistic experience and had the potential to pass its messages to humanity in the future, extrapolating its energy to other genres. Taking the moral and religious values, which dominated over earthly passions, as a model, Handel, apparently, set the task of cultivating his listeners and thereby “ideafied” his oratorical works. The paradox, however, was in the fact that by crystallizing the characters' desire to make the most graceful moral choice, the composer showed them tragic hopelessness. By doing so, he proved to be a philosopher-artist, whose worldview was largely determined by conflicting dualism: the lofty Christian ethics and Western European secular morality.

Having created a gallery of tragedy heroes, Handel showed their moral basis as not monolithic, but fundamentally disharmonious: their inner spiritual worlds were split by irreconcilable contradictions, existing both within and in the relation with the outside world. The protagonists, illuminated by transcendental light (Christ, Theodora, Jephthah), strived for spiritual perfection while suffering severely on their ways to its achievement. With such tragic characters, *the composer brought the baroque ethical and aesthetic system to its highest limits—to the boundaries of the classical art of the Enlightenment and even beyond*.

Keywords: George Frideric Handel and G.F. Handel scholars, Italy, Germany, England, documents, archives, creativity, ethics, conflict, tragic oratorios, hero, character, psychology

Аннотация. Статья посвящена анализу восприятия музыкального наследия Генделя в западноевропейской и американской критической литературе, в которой автор, несмотря на многогранное изучение его творчества, выявляет неисследованную область — трагические оратории. Условием этого выявления стала *нравственная установка Генделя, которая была сформирована его этическим отношением к действительности*. В связи с этим он в воплощении концепций ораториальных произведений вышел на уровень постижения музыки как отражения духовно-эмоциональной жизни человека (позиция, утвердившаяся только в конце XVIII века) и в своем индивидуальном осмыслении образа личности создал небывалый по значению и масштабности величественный, одухотворенный концептом веры *особый вид вокально-инструментально-хорового жанра — трагическую ораторию*. Она оказалась своего рода метажанром, вобравшим богатство предшествовавшего художественного опыта и обладавшим возможностями нести в будущее свои послания человечеству, экстраполируя свой энергетический потенциал на другие жанры. Взяв за образец нравственно-религиозные ценности, доминировавшие над земными страстями, Гендель, по всей

видимости, стремился сделать слушателей лучше и тем самым «идеифицировал» свое ораториальное творчество. Однако весь парадокс состоял в том, что композитор, воплощая стремление героя сделать наиболее достойный моральный выбор, показал его трагическую безнадежность, посредством чего *проявил себя как художник-философ*, мировоззрение которого во многом определялось конфликтным дуализмом: наивозвышенной христологической этикой и западноевропейской светской моралью.

Создав галерею трагедийных героев, Гендель показал их в своей нравственной основе не монолитными, а принципиально дисгармоничными, где внутренний духовный мир раскалывался в непримиримых противоречиях с самим собой и внешним миром. Герои же, озаренные трансцендентным светом (Христос, Феодора, Иеффай), стремились к духовному совершенству, переживая в его достижении свой мучительный путь. Воплотив такие трагедийные характеры, *композитор подвел барочную этико-эстетическую систему к высшим ее пределам — границам классического искусства эпохи Просвещения и даже в какой-то мере их преодолел.*

Ключевые слова: Г.Ф. Гендель и генделеведение, Италия, Германия, Англия, документы, архивы, творчество, этика, конфликт, трагические оратории, герой, характер, психология

Современная научная генделиана широка и многопроблемна. Отличительной ее чертой является опора на рукописные источники, сосредоточенные преимущественно в британских и немецких хранилищах. *Приоритетными в науке о Генделе оказываются исследования, основанные на изучении и публикации автографов Генделя* (см., например, Каталог генделевских музыкальных автографов, составленный Д. Бэрроузом с М. Рониш, в котором содержится более 7500 документов, сохранившихся в коллекциях Великобритании, Германии, Швейцарии, Австрии и США (Burrows, & Ronish, 1994). В каталоге дан обзор всего творческого наследия Генделя, атрибутированного в соответствии с собраниями его сочинений, опубликованных при жизни композитора и последующих переизданий). К таким изданиям примыкают документированные монографии и статьи о Генделе, где освещаются неизвестные факты его жизни (King, 1999, Hill, 1989, Best, 2003). В ряду подобных работ выделяется многотомный коллективный труд Д. Бэрроуза, Х. Коффи, Дж. Гринкомба и Э. Хикса (Burrows et al., 2014–2020) — широкомасштабное собрание хронологически расположенных документов, посредством которых деятельность Генделя раскрывается в разных странах: Германии, Италии и Англии. Эти документы снабжены комментариями, основанными на достижениях современных исследований, где личность композитора воспроизводится на основе многообразных связей с придворной жизнью, историей театра, публичными концертами и издательским делом.

Фундаментальной является неоднократно переиздававшаяся монография Д. Бэрроуза. В ней на материале архивных данных, в том числе впервые введенных в научный обиход, многогранно раскрыты исторические аспекты жизни и творчества Генделя (Burrows, 1994, 1996, 2012). Большую значимость имеет и публикация собрания факсимиле документов с комментариями Бэрроуза «Завещание Генделя» (Burrows, 2009). Издание это позволяет оценить не только реальный круг аффилированных с композитором лиц, но и проследить некую иерархию в степени их приближенности к нему.

К новым монографиям относятся книги о Генделе, связанные с национальным английским театром. Среди них — монография Д. Кимбелла «Гендель на сцене» (Kimbell, 2016), в которой выявляются многосторонние творческие связи композитора, либреттистов его

опер и исполнителей, затрагиваются вопросы оперной драматургии Генделя и совершенствования музыкального языка его произведений, обзревается репертуар Королевской академии музыки в контексте современной Генделю оперной жизни и этико-эстетических предпочтений слушательской аудитории, а также прослеживается влияние сформированных генделевским театром музыкально-сценических традиций, имевших большое значение для дальнейших его оперных постановок. Столетнему юбилею английской музыкальной драмы (в ее развитии от театральных произведений Перселла до ораторий Генделя) посвящено также издание С. Тиммса и Б. Вудса (Timms, Woods, 2017).

В сфере научных биографий Генделя выделяется исследование американского ученого Е. Хэррис (Harris, 2014), в котором жизнь и творчество композитора анализируются в тесном переплетении с судьбами близких ему людей. Изучение этого исторического материала проводится в контексте различных социальных тенденций Англии и даже ее геополитических устремлений. В плане контакта Генделя с конкретным окружением важно исследование Д. Бэрроуза и Р. Данхил «Музыка и театр в генделевском мире. Документы Дж. Хэрриса 1732–1780» (Burrows, Dunhill, 2002). (Хэррис — крупный английский мыслитель и политический деятель, автор знаменитого труда «Характеристики людей, манер, мнений, времен», 1711. Со стороны матери приходился племянником 3-му графу Шефтсбери, был крупным меломаном и другом Генделя.) Архив Хэрриса содержит большое собрание писем, дневников, политических и философских документов, а также проекты текстов его опубликованных работ. Но главное — в архиве сохранились подлинные копии генделевских манускриптов. Поэтому нам особо важна первая часть книги «Друзья Генделя», посвященная периоду его жизни с 1732 по 1759 годы (Burrows, Dunhill, 2002, pp. 1–342).

Уникальной является недавно вышедшая в свет Кэмбриджская генделевская энциклопедия под редакцией А. Ландграф и Д. Виккерса. Статьи для нее, носящие системный историко-информационный характер, написаны группой ведущих зарубежных генделеведов (Landgraf, & Vickers, 2013). Необычайную ценность представляет международная двуязычная (на английском и немецком языках) генделевская библиография под редакцией Х. Маркса. Она охватывает генеральные направления генделианы второй половины XX — начала XXI столетий (Marx, 2009). Помимо этого, Марксом в соавторстве с коллегами издан фундаментальный «Генделевский лексикон» в шести томах, общей сложностью около 4800 страниц (Marx, 2008). В данную серию вошли тома, посвященные операм Генделя, его же ораториям, одам и серенадам, церковной и камерно-вокальной музыке, а также инструментальной. Отдельный том занимает генделевская энциклопедия с многочисленными иллюстрациями, хроникой и рабочим каталогом. В специальный том выделена биографическая энциклопедия Генделя, раскрывающая ценные сведения о самом композиторе и его современниках.

Значительная роль отводится анализу влияния на творчество Генделя *религиозно-философских идей первой половины XVIII века* (Smith, 1995, Hurley, 2001, Burrows, 2005). В исследовании церковной темы также выделяются труды Х. Маркса, автора сборника собственных статей, подытожившего научные изыскания ученого на протяжении 40 лет и созданных на основе работы в итальянских библиотеках и архивах (Marx, 2013). В этом издании фундаментальное значение имеют исследования, посвященные изучению религиозности Генделя в контексте европейских конфессий, анализу духовных его произведений (Marx, 2013, Gardner, 2009, pp. 125–134, Landgraf, 2013, pp. 245–261, Wagner, 2012, pp. 219–251). Проблема эта изучалась даже в русле теологии начала XX века, о чем писал К. Остхевенер (Osthövener, 2015, pp. 31–41).

Ряд трудов о Генделе связан с изучением коммуникативно-социологической функции его музыки и вопросов исполнительства (Knapp, 1991, pp. 177–185, Server, & Traver, 1989, pp. 69–76, Seletsky, 2004, pp. 286–301, Nott, 2003, p. 1, Chrissochoidis, 2004). В них выделим сборник статей по материалам Международного музыкального форума, вышедший под редакцией П. Дего и П. Дюбуа (*Haendel après Haendel*, 2013). В этом издании рассматриваются проблемы сценической жизни как одного произведения (Burden, 2013, pp. 109–122, Duguet, 2013, pp. 145–156), одной вокальной традиции (Zorica, 2013, pp. 241–256, Degott, 2013, pp. 87–98, Ćurković, 2013, pp. 217–240) или инструментальной (Tchorek, 2013, pp. 157–182, Young, 2013, pp. 183–192), так и осуществляется комплексный охват генделевского наследия (Burrows, 2013, pp. 15–26, Dubois, 2013, pp. 27–46, Landgraf, 2013, pp. 75–86, Cubas, 2013, pp. 257–272).

Отметим и не так давно опубликованные монографии двух английских авторов — Т. МакГири и С. Эспенден. В первой исследуются параллели между оперным театром Британии первой половины XVIII века и ее идеологией, а также возможности влияния сценических постановок Генделя на политическую жизнь страны (McGeary, 2013). Во второй рассматриваются особенности конкуренции между ведущими оперными исполнителями того времени. Исследователь по-новому осмысливает общеизвестные факты, показывая истинные причины борьбы примадонн Фаустины Бордони и Франчески Куццони, которые заключались не столько в их личной неприязни, сколько в отношении к ним коллег и театральной публики, создававшей (как и в наше время) своих кумиров (Aspden, 2013).

В последние годы возрос интерес к социально-политическому контексту творчества Генделя — британской национальной истории, идеологии, культуре, психологии и быту, где предметом особого обсуждения стал XVIII век (Gestrich, 2014, pp. 54–65, Blanning, 2014, pp. 21–38). Одной из существенных явилась тема ганноверской династии, поскольку она, начиная с 1714 года, в течение долгих лет и, что особенно важно, в лондонский период жизни Генделя (Rohloff, 2015, pp. 41–64, Coffey, 2015, pp. 135–152, Marx, 2014, pp. 119–143) имела непосредственное отношение к правящему королевскому дому в Британии¹. Но центральной в данном круге проблем оказалась связь приезжего композитора с жизнью этой династии (Gardner, 2015, pp. 173–185; Burrows, 2014, pp. 109–118; Burrows, 2015, pp. 187–201; Paduch, 2015, pp. 167–172) и в целом — с английской аристократией², хотя король Георг I (*нем.* Георг Людвиг Ганноверский, первый представитель Ганноверской династии на троне Великобритании), взошедший на престол в 1714 году, вел с ней борьбу (Теккерей, 1979, с. 580). Однако, несмотря на эту связь, как пишет Д. Хантер, Гендель стал сочинять музыку для широкой публики, что не только популяризировало его как композитора, но и способствовало определению «его антагонистов в качестве антипрогрессивных, антибританских и антинародных» (Hunter, 2015, p. 338).

Большое внимание уделяется изучению творческого процесса Генделя, его работы с либретто (Harris, 1989, Rooke, 2012, Pink, 2015, pp. 211–222), заимствований из произведений других композиторов, о чем писали многие исследователи. Э. Дент упоминает, в частности Ф. Кризандера, М. Зайферта, Е. Праута и С. Тэйлора, делая акцент на последнем (Dent, 1972). Исследование Тейлора из данного ряда выделяется системой доказательств

¹ Хоукинс пишет, что связи между ганноверским двором и Лондоном постоянно росли еще накануне приезда Генделя в Англию (Howkins, 1776, p. 267).

² Примером гипертрофированной трактовки генделевского ей служения является работа, в которой оратории «Саул» и «Валтасар» исследователь считает выразителями превосходства имперской мощи английской короны и в целом «превосходства западного мира» (Keck, 2010, p. 16).

генделевских цитирований из пьес других композиторов. На основе скрупулезного анализа фактов, изученных в архивах Тринити-Колледжа в Кембридже и университетского Музея Фицуильяма книга Тейлора опровергает слухи, легенды и случайные комментарии об «ученических потугах» композитора, выверяя каждый ранний и не только музыкальный пример композитора, делая это так, что читатели и сами понимают сходство и различие приведенных заимствований (Taylor, 1906). В наше время перспективная попытка создания их типологии в произведениях Генделя была предпринята А. Дэйвис (Davis, n. d.).

Одной из главных тем оказывается *выявление различных национальных истоков в его музыке*³. Разумеется, огромный интерес проявлен к немецким корням Генделя⁴, в особенности к его духовной сущности (Potter, 2014, pp. 21–36, Höink, 2014, pp. 51–72, Lönnecker 2017, pp. 157–188). Большое число работ посвящено итальянским влияниям (Strohm, 1985, Strohm, 1997, Kimbell, 2008, Harris, 1991, pp. 15–36, Parker, pp. 403–413, Degott, 2003, pp. 60–76, Lindgren, 2002, pp. 513–559, Byram-Wigfield, 2012, pp. 151–161, Gardner, 2016, pp. 237–249, Over, 2016, pp. 37–56, Bucciarelli, 2017, pp. 53–87, Ćurković, 2017, pp. 105–119, Kaufold et al, 2017, Beeks, 2018, pp. 149–154, Gardner, 2019, pp. 49–60, Burrows, 2019, pp. 71–84)⁵. И это естественно, потому что Италия произвела на Генделя ошеломляющее впечатление и заставила его взглянуть на мир по-иному. П. Ланг пишет, что во время приезда композитора в Рим его поразили огромные церкви. Ведь раньше он знал только холодный Кальвинистский кафедральный собор, Лютеранскую церковь в Халле и церкви в Гамбурге и других северонемецких городах. Но «в римских церквях он открыл для себя заново все, что окружало его в Италии: цвет — красные, белые, зеленые и черные плиты в мраморной отделке стен, золотые алтари, мозаику, статуи и картины, сотни свечей. Подобные вещи он подмечал необычайно чутко (...)» (Lang, 1966, p. 48). Увлечшись коллекционированием картин в Италии, он продолжил это занятие в Англии. Но главное — увидел, как «в рамки великих полотен Ренессанса заключена концентрированная энергетика страстей, какие пути разрешения конфликтов здесь предложены, как заметил и то, каким образом барокко высвобождало эту застывшую драму — образы, словно выходящие из их, казалось бы, разумеющейся неподвижности, — и что все это могло бы быть передано и в музыке» (Lang, 1966, p. 48).

Данное суждение Ланга вступает в противоречие с мнением Хоукинса о том, что Генделя не особо тронули города, в которых он побывал: Рим (где он, заметим, в молодом возрасте был представлен кардиналу Пьетро Оттобони — племяннику папы Александра VIII), Неаполь, Флоренция, Венеция. Другое дело, что композитор скучал по своему учителю Фридриху Цахау (Цахов), к которому имел душевную склонность, в соответствии с чем решил оставить Италию и вернуться в Германию, — в этом с Хоукинсом вполне можно согласиться (Howkins, 1875, p. 266).

В изучении творческого наследия Генделя ученые часто специализируются на анализе разных жанров. Наибольшее количество работ посвящено его операм и ораториям. Однако

³ Изучению национальных влияний на творчество Генделя посвящены специальные конференции, состоявшиеся в Халле в 2003 и 2004 годах (отражены соответственно в генделевских ежегодниках 2004–2005), где рассматривались итальянские, немецкие и французские истоки.

⁴ Отметим работу Р. Кляйнертца, в которой ученый рассматривает творчество Генделя в связи с его учителем Ф. В. Цахау, другом И. Маттесоном, анализирует немецкие духовные кантаты и пассионы, специфику текстового и музыкального диалога (Kleinertz, 2013–2014, pp. 83–101).

⁵ Римский период Генделя всегда привлекал особое внимание исследователей его творчества и в центре внимания вновь оказался на симпозиуме в рамках Геттингенского фестиваля Генделя 2016 года: ученые рассматривали данный период под углом зрения меняющихся в последние годы исторических перспектив. (Подробнее об этом см.: Lütteken, Sandberger, 2017.)

и в них авторы специально не заостряли внимание на трагической стороне генделевской музыки. И. Криссохойдис, например, судит о зрелости оратории по ее идейной направленности. Он пишет, что ее «окончательное формирование как жанра состоялось только в конце 1740-х годов, когда в ней отразилось пересечение политических и социальных течений Британии» (Chrissochoidis, 2008, p. 316). С этим заявлением согласиться трудно, поскольку пересечение отмеченных мотивов в генделевских ораториях произошло уже в начале 30-х годов («Аталия», «Дебора», «Эсфирь»), в конце 30-х («Саул») и тем более в начале 40-х («Самсон» и «Валтасар»), причем явление это оказалось одним из характерных признаков трагических ораторий.

Существует даже ряд работ, исследующих *психофизиологические аспекты* в творчестве Генделя, в особенности, когда анализируется образ Деяниры из оратории «Геркул» (Hurley, 1996, Frosh, 1994–1995, Franken, 1994–1995, pp. 47–53, Wicker, 2003, pp. 42–60, McGear, 2011, pp. 33–71). Тема эта остается актуальной и в наши дни, о чем свидетельствует появление книги Р. Роуланда, посвященной изучению топоса убийства Геракла в контексте нового — системного ракурса изучения истории домашнего насилия в общечеловеческом масштабе (Rowland, 2016).

Наконец, традиционная научная конференция в Халле в рамках ежегодного генделевского фестиваля 2019 года⁶ была посвящена женским образам в его творчестве.

Однако, несмотря на многообразие исследовательских направлений, специальных исследований, посвященных изучению трагических ораторий Генделя, до сих пор не встречалось, тогда как он, продолжив опыт итальянских композиторов XVII века Дж. Кариссими и А. Страделлы, создал ряд трагических ораторий, в которых интегрировал характерные тенденции Барокко и классицизма. Такая интеграция оказалась возможной благодаря объективным и субъективным причинам в его жизни, о чем писал Роллан: «Немецкие гении часто обладали этой способностью ассимилировать чужие мысли и формы. Но крайне редко можно найти среди них ту высшую объективность, которая, так сказать, является отличительным признаком Генделя» (Роллан, 1987, с. 362). Таким признаком композитора явилась его энциклопедичность, благодаря которой он вошел в ряд выдающихся мыслителей XVIII века: «Великие немцы конца столетия, такие как Гете и Гердер, не были более свободными и более универсальными, чем был в музыке этот саксонец, проникнутый всеми художественными мыслями Запада» (Роллан, 1987, с. 263).

Критерием в освоении этих мыслей стала *нравственная установка Генделя, которая была сформирована его этическим отношением к действительности*. В связи с этим он в воплощении концепций ораториальных произведений вышел на уровень постижения музыки как отражения духовно-эмоциональной жизни человека (позиция, утвердившаяся только в конце XVIII века) и в своем индивидуальном осмыслении образа личности создал небывалый по значению и масштабности величественный, одухотворенный концептом веры *особый вид вокально-инструментально-хорового жанра — трагическую ораторию*. Она оказалась своего рода метажанром, вобравшим богатство предшествовавшего художественного опыта и обладавшим возможностями нести в будущее свои послания человечеству, экстраполируя свой энергетический потенциал на другие жанры. Взяв за образец нравственно-религиозные ценности, доминировавшие над земными страстями, Гендель в ответе

⁶ Подробный анализ ряда постановок вокально-сценических произведений в рамках данного события см.: (Konson & Konson, 2020).

Томасу Хэю — 8-му графу Киннуэлу — поставил задачу сделать людей лучше и тем самым «идеифицировал» [термин М. Соколова] свое ораториальное творчество.

Отметим здесь, что реальность контактов Генделя с лордом Киннуэлом, который, к тому же, был его другом (Hunter, 2015, p. 322), подтверждает Дональд Бэрроуз, ссылаясь, как и Дэвид Хантер, на письмо профессора моральной философии и логики Маришальского колледжа и Абердинского университета Джеймса Битти почтенному доктору Уильяму Лэйнгу: Битти сам виделся с лордом Киннуэлом, а тот рассказывал ему о своем общении с Генделем (Deutsch, 1955, pp. 854–855, Burrows et al, 2018, p. 68, Burrows, 2019, p. 1). Хантер, кроме того, полемизируя с утверждением Уинтона Дина о фактическом отсутствии у Генделя стремлений к каким бы то ни было нравственным нотациям, характеризует традицию композиторов (от И.С. Баха до К.М. фон Вебера) выставлять в завершении партитур духовных сочинений аббревиатуры S.D.G. (Soli Deum Gloria) и попутно встраивает в нее Генделя, в целом фундируя представления о композиторе как об истинно набожном человеке (Hunter, 2015, pp. 320–322). Об этом также говорит Битти, дополнительно опираясь на аналогичную позицию Джона Хоукинса, а спустя почти 250 лет с ними фактически соглашается и Хантер (Hunter, 2015, p. 321, p. 322).

Отдельного внимания заслуживает факт того, что Битти, сообщая Лэйнгу об указанном выше событии, как и о необычайном успехе «Мессии», заставившем публику встать со своих мест на финальном хоре «Hallelujah» (что впоследствии стало одной из британских национальных культурных традиций), определяет обе истории в качестве *анекдотов* (Deutsch, 1955, p. 854, Burrows et al., 2018, p. 68). Термин этот ранее являлся не столько забавной историей, сколько означал неизвестный случай из жизни кого-то, помогавший собеседнику получить представление о реальном событии (Moeser, 2002, p. 19, p. 20)⁷.

В целом композитор, воплощая стремление героя сделать наиболее достойный моральный выбор, одновременно показал его трагическую безнадежность, посредством чего *проявил себя как художник-философ*, мировоззрение которого во многом определялось конфликтным дуализмом: наивозвышенной христологической этикой и западноевропейской светской моралью. Однако строгая назидательность христологической и светской этики в трагических ораториях Генделя воплощалась в таких художественных формах, которые в ригорической дидактике явились эмоциональным раскрепощением. Их естественным отождествлением оказались популярные в то время светские жанры аллеманды, гавота, менуэта, сицилианы, сарабанды, куранты, бурре, жиги, хорнпайпа, канцоны, элегии, баркаролы, колыбельной. В исследовании этих жанров, отразивших многогранность жизненных реалий, стало очевидным, что этико-эстетическая сущность трагических ораторий Генделя лежала в сфере его общей философско-психологической матрицы, которая, с одной стороны, давала ему возможность раскрыть смысл трагического как определенную ораториальную психологофилософему, а с другой — как абсолютную духовную и переживаемую ценность, определяемую диалектикой его мировоззренческих установок и художественных поисков (Консон, 2013, с. 335), а в целом — как уникальный культурный фенотип, то есть «“живое” явление культуры» [дефиниция Чучина-Русова].

Исходя из анализа такой этико-эстетической сущности ораторий Генделя, мы приходим к заключению, что в диалектике бытия-сознания он ощущал свою сопричастность

⁷ Разработка понятия анекдота у М. Мозер носила системный характер: так, в числе прочих классических академических источников она опирается на Оксфордский словарь английского языка; кроме того, в сформулированном авторском определении участвовал еще один узнаваемый специалист в смежной области — Адела Ярбро Коллинз (Moeser, 2002, p. 19, p. 20).

к мирозданию, стремясь установить с ним гармонию и приобщить к ней слушателей. В этом «космоантропном» [понятие В. Бычкова] процессе он чувствовал свое гражданское предназначение. А Гендель умел убеждать [Б. Шоу].

Из 26 ораториальных произведений — «Александр Бал», «Аталия», «Ацис и Галатя», «Валтасар», «Воскресение», «Выбор Геракла», «Геракл», «Дебора», «Иеффай», «Израиль в Египте», «Иисус Навин», «Иосиф и его братья», «Иуда Маккавей», «Мессия», «Оратория на случай», «Праздник Александра», «Самсон», «Саул», «Семела», «Соломон», «Сусанна», «О радости, печали и мудрости», «Пассионы по Брокесу», «Триумф Времени и Правды», «Феодора», «Эсфирь» бóльшая часть — четырнадцать в своей основе оказались трагическими. Они обладали собственной структурно-содержательной целостностью и огромным зарядом к развитию. Принципиально определяющим в их ядре стала *типизированная трактовка трагедийного героя, выраженная в истолковании его как характера*. Такое понятие А. Михайлов определяет как «образ и характеристика целого», внутреннее содержание которого в европейском развитии было как бы вывернуто “изнанкой наружу”» (Михайлов, 1997, с. 214). Эта «вывернутость» в творчестве Генделя произошла потому, что композитор, в отличие от греческого представления о характере, где он означал «внешний знак внутреннего» (Михайлов, 1997, с. 214), кардинально изменил. Показывая трагический характер, Гендель сделал акцент на образе «внутреннего человека».

В изучении трагических ораторий Генделя становится очевидным, что, исходя из эстетики античного, ренессансного, барочного и классицистского искусства, он в ораториальной драматургии стремился к «золотой середине». *Но на протяжении всей своей жизни композитор преодолевал этот регламент, целенаправленно нарушая каноны и делая это мастерски и вдохновенно, в результате чего осуществил прорыв в будущее — в область отображения «нарочитой субъективности» [термин А. Михайлова] трагедийных героев.* Такой прорыв у Генделя был обусловлен созданием нового образа человека, наделенного своим собственным, пусть даже раздвоенным «я». Но *главное — композитор не просто выявил этот внутренний мир, а многократно в него погрузился, исследовав различные уровни этого погружения и отметив нравственные причины нарушения душевного равновесия.*

Внутренний мир человека в драматургии трагических ораторий Генделя был передан посредством *внутриличностного конфликта героя, который явился наиболее острым в системе воплощенных противоречий.* Он составил их ядро, которое определило структурно-содержательные закономерности рассматриваемого жанра, обозначил главные участки формы — завязку, развитие, кульминацию, итог. Важными в ораториях Генделя также явились *три конфликта*, усилившие психологический: столкновения центрального героя с другими, враждебным коллективом и борьба народов-антагонистов. Все три конфликта составили многозначный контекст трагедийного ядра. Выражение их в музыке сопровождалось «прорывами драматизма» [Т. Ливанова] в музыкальной форме и ускоряло «темпы музыкального развития» [В. Бобровский], что свидетельствовало о проявлении принципов драмы.

Конфликт противоборствующих народов в трагических ораториях Генделя обусловил монументально-эпический характер. Но в связи с наличием их важнейшего типового признака — внутриличностного конфликта в сознании героя — обрел трагедийный смысл. Воплощение подобных конфликтов, в которых слились воедино «судьба человеческая — судьба народная», в ораториях до Генделя не существовало. В драматургии трагических

ораторий они образуют ее несущий остов, воспринимающий на себя всю нагрузку этической проблематики и определяющий подвижную конструкцию диалогической тектоники, в которой скорбно-лирическая и трагическая образность обеспечивает жесткую устойчивость, а контрастно-конфликтная (праздничная, гротесковая, псевдо-лирическая) — как бы *пытается ее расшатать*. Такое необычное равновесие взаимоисключавших величин сообщает ораториальной форме большую внутреннюю энергию, пронизывающую ее каркас небезопасной вибрацией.

Создав галерею трагедийных героев, Гендель показал их в своей нравственной основе не монолитными, а принципиально дисгармоничными, где внутренний духовный мир раскалывался в непримиримых противоречиях с самим собой и внешним миром. Герои же, озаренные трансцендентным светом (Христос, Феодора, Иеффай), стремились к духовному совершенству, переживая в его достижении свой мучительный путь. Воплотив такие трагедийные характеры, *композитор подвел барочную этико-эстетическую систему к высшим ее пределам — границам классического искусства эпохи Просвещения и даже в какой-то мере их преодолел*.

Подобное «устремление к запредельности» [выражение И. Рыжкина] ученый считал «одним из ведущих “лейтмотивов” всей истории человечества, получая на каждом этапе этой истории свое выражение (...)» (Рыжкин, 2002, с. 235)⁸. За таким пределом оратория как монументальный трагический жанр на этом этапе истории исчерпала себя, возродившись только в XX веке.

Доказательством генделевского новаторства в большой мере служит лексическая основа его ораторий. В опоре на скорбные и драматические лексемы как типовые образно-интонационные признаки трагических ораторий композитор, если использовать выражение А. Михайлова, повернул «взгляд нашего уха» в будущее (Михайлов, 1997, с. 856). *Одним из убедительных свидетельств такого поворота явились предсимфонические принципы Генделя, благодаря которым он смог выйти на высокий трансмиссионный уровень образно-интонационных обобщений*.

Наивысшим достижением в сфере музыкального тематизма рассмотренных трагических ораторий Генделя явились *устойчивые лирические и драматические интонации, способствовавшие как лиризации образов, так и их трагическому заострению*. Композитор, творивший, казалось бы, в рамках строгой системы музыкально-выразительных возможностей, раскрыл эти образы творчески, при помощи простых, но очень выразительных средств. Среди наиболее характерных *лирических интонаций* выделим следующие:

- а) пасторальные и радостно-лирические — песенно-ариозные, диатонические, включающие звукописные мелодические украшения, в особенности трели, подражающие голосам природы; «позвенивающие» повторяющиеся звуки в верхнем регистре, движение с закругленным ритмическим рисунком в *идиллических* жанрах сицилианы или наигрыша;
- б) галантно-лирические — плавно-танцевальные, мягко синкопированные, включающие хроматизмы, с деликатным дроблением сильной доли, а также характерными «приседаниями» в срединных построениях и каденциях;

⁸ Несмотря на то, что это выражение относится к композитору А. Шнитке, мы сочли возможным использовать его в анализе ораторий Генделя вследствие внутренней близости творческих устремлений обоих композиторов, о чем писал ученый в приведенной работе.

- в) поэтично-возвышенные — молитвенные, гимнические, светлые, «парящие», с зачинательными повторами, группеттообразные, лирически осмысленные поступенные и юбилейные;
- г) чувствительные — романсовые, секстовые, с задержаниями к основным тонам аккорда, прерванными оборотами в VI ступень;
- д) чувственно-лирические — неторопливые песенно-танцевальные, короткие, призывные, вкрадчивые и завораживающие;
- е) скорбные — лексемы скорби, движение по звукорядам скорби, мотив слез, отчаянные возгласы и секундовые стенания, речитирование в тесном диапазоне и монодийное песнопение в характере псалмодического интонирования, широкие ариозные ходы и плачевые интонации из сферы канторского пения, обороты с уменьшенными интервалами;
- ж) мотивы и интонации ожидания — смертного томления, вопросительные и «зависающие» в пространстве без сопровождения, «стирание» сильных долей такта, остановки на ступенях тонического трезвучия, ритмическое удлинение звуков, мелодические повторы, «говорящие» паузы, сдерживание мелодического движения органическим пунктом;

Драматические интонации

- а) интонации гнева — взвинченные мелодико-ритмические фигуры в стиле *concitato*, грозно-квартовые, мотивы взлета и мотивы, основанные на многократном упоре в один и тот же звук, с развернутыми юбилеями;
- б) интонации опасности — знак катастрофы, мотивы и ритмы судьбы, тема креста, «мотивы падения» и «тревоги», «спотыкающегося шага», ходов на уменьшенные интервалы: терции, кварты, квинты и септимы, а также по звукам ум. вводного септаккорда;
- в) волевые интонации — решительные, порывистые, героические, квартово-восходящие, по звукам мажорного трезвучия, направленные к тоническому упору, утвердительные.

Все эти средства в своей пластичной интеграции позволяют говорить о том, что *в позднем мелодическом стиле Генделя доминировал лирический тип мышления, в котором конфликтные лирике гротесковые образы имели подчиненное значение, помогая замыслу автора рельефно выразить его трагическую концепцию.*

В принципах лиризации образов большая роль принадлежит и гармонии, которая используется как способ драматизации образов и как фоническое средство. К первым отнесем «аккорд ужаса» VII_{ум.вв.} с обращениями, бифункциональные сочетания основных функций лада, гармонию II низкой ступени. Ко вторым — красочные обороты с аккордами DD и их дезальтерацию субдоминантовыми гармониями, передающую ощущение внезапно гаснущего света. Или напротив: предпочтение гармоний, создающих впечатление неожиданного светового озарения (своеобразный парад мажорных тональностей), колористических модуляций в далекие тональности (однотерцовой субдоминанты). Вместе с тем большое внимание отводится любованию гармониями натуральных ступеней лада (VI и VII), что в окружении альтерированных вертикалей вызывает ассоциации с картинами волшебной красоты и зачарованности.

Отмеченные интонационно-ритмические и гармонические средства в трагических ораториях Генделя дали возможность композитору существенно интериоризировать образ личности.

Большую роль в таком воздействии сыграла немецкая церковно-духовная традиция и английское нелитургическое псалмопение, в которых композитор через воссоздаваемые образы народа обращался непосредственно к Всевышнему с доверительными молитвами или страстными воззваниями. Такое общение с Богом имело характер мощного наращивания этического смыслополагания и выражалось в «беспощадном внушении идеи» [выражение С. Эйзенштейна], а также создавало широкое, объединявшее исполнителей и слушателей сакрализованное пространство. В музыке этическое обобщение образов происходило через хоровые жанры, в особенности, хорал и антем, что вело к феномену «единомыслия» [понятие М. Сторожко]. При обращении к Богу оно порождало и думы о человеке. В таком двустороннем явлении проступила центральная мировоззренческая проблема барокко, осознанная как *человеческая*, которая должна была решаться как первостепенная.

Однако параллельно со стремлением к воплощению чувства единомыслия усилия композитора были направлены на индивидуализацию образов. Исходя из итальянской песенно-аризозной мелодики, сопровождаемой многообразными виртуозными юбилеями и украшениями, Гендель в целях конкретизации текста и обострения трагических характеров опирался на искусство декламации, истоки которой находились в природе немецкого хорала, а иногда даже канторского пения. При этом мировоззренческая проблема у Генделя решалась не в стенах церкви, а на концертной и театрально-сценической площадках. Тематика же в решении данной проблемы носила светский характер и была основана на воплощении *известной дилеммы долга и человеческих страстей, среди которых центральное место занимала любовь* — тенденция, напомним, сформулированная еще Монтеверди и многогранно развитая Генделем в его трагических ораториях. Они явились своеобразным отражением лика самого XVIII века. Подобно парадному портрету в Англии, в котором удивительным образом сочетались церемониально-праздничная и интимная характеристики личности, в них выявилось глубокое расхождение личного и общественного.

В результате отмеченных нововведений Генделя в его трагических ораториях сформировался такой генетический код, благодаря которому этот жанр в XX столетии смог возродиться в странах Западной Европы, а затем — Восточной, в том числе и России. Исходя из понимания этого кода, нам представляется, что в искусстве первой половины XVIII века, где главенствующую роль играл трагический герой и его неразрешимые конфликты с самим собой и обществом, трагические оратории явились одним из самых выдающихся художественных достижений, где этико-эстетические идеалы были выражены правдиво, убедительно и вдохновенно. Они стали выразительным «знаком культуры» [понятие Л. Выготского], без которого осмысление эпохи и музыкального искусства западноевропейских стран было бы невозможно.

References

- Aspden, S. (2013). *The rival sirens: Performance and identity on Handel's operatic stage*. Cambridge University Press.
- Beeks, G. (2018). Handel's reuse of material from his Italian psalms in his Cannons Anthems. *Händel-Jahrbuch*, 64, 149–154.
- Best, T. (2003, April). Handel editions in past and present [:] AHS Howard Serwer Lecture 2003. *Newsletter of the American Handel Society*, XVIII, 1: 5. Retrieved 31.05.2020, from http://americanhandelsociety.org/assets/newsletter/Spring_2003.pdf
- Blanning, T. (2014). Nation-building through music? Music in English national consciousness in the eighteenth century. *Göttinger Händel-Beiträge*, 15, 21–38.

- Bucciarelli, M. (2017, March). “Farò il possibile per vencer l’animo di M.r Handel”: Senesino’s arrival in London and Arsace’s rhetoric of passions. *Eighteenth-Century Music*, 14 (1), 53–87.
- Burden, M. (2013). When Giulio Cesare was not Handel’s Giulio Cesare: The opera on the London stage in 1787. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 109–122). Université François-Rabelais.
- Burrows, D. (2015). The British royal family, the London opera companies and Handel’s performances, 1732–1743. *Händel-Jahrbuch*, 61, 187–201.
- Burrows, D. (1994, 1996, 2012). Handel. The master musicians. Oxford University Press.
- Burrows, D. (2005). *Handel and English Chapel Royal*. Oxford University Press.
- Burrows, D. (2014). Handel, the British Court and the London public. *Göttinger Händel-Beiträge*, 15, 109–118.
- Burrows, D. (Ed.). (2009). *Handel’s Will: Facsimiles and commentary*. Gerald Coke Handel Foundation.
- Burrows, D. (January 19, 2019). *The letter to Irene Konson*.
- Burrows, D. (2019). To set the Italian performers in the most contemptible light possible, they are invidiously represented as a Set of Beggars. The controversy about the London opera company in 1745. *Händel-Jahrbuch*, 65, 71–84.
- Burrows, D. (2013). Turning the Handel: how Handel and his music survived 250 years. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 15–26). Université François-Rabelais.
- Burrows, D., Coffey, C., Greenacombe, J. and Hicks, A. (Eds.). (2020). *George Frideric Handel: Collected Documents* (Vol. 4: 1742–1750). Cambridge University Press.
- Burrows, D., & Dunhill R. (2002). *Music and theatre in Handel’s world: The papers of James Harris 1732–1780*. Oxford University Press.
- Burrows, D., & Ronish, M. (1994). *A catalogue of Handel’s musical autographs*. Oxford University Press.
- Byram-Wigfield, B. (2012). Antonio Lotti’s time in Dresden and his influence on Handel’s music and performance. *Händel-Jahrbuch*, 58, 151–161.
- Chrissochoidis, I. (2004). Early reception of Handel’s oratorios, 1732–1784. Narrative-Studies-Documents [Unpublished PhD Thesis]. Stanford University.
- Chrissochoidis, I. (2008). English oratorio in London: the 1765 season. *Händel-Jahrbuch*, 54, 313–327.
- Coffey, H. (2015). Music for an Elector and King: the Hanover Hofkapelle during the reigns of George I and II. *Händel-Jahrbuch*, 61, 135–152.
- Cubas, Y.B. (2013). Reflexiones de la música del Haendel en el cine: «Música clásica o música popular». *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 257–272). Université François-Rabelais.
- Ćurković, I. (2013). Men and/or women: Gender ambiguity and performance practice in stagings of G.F. Handel’s operas and oratorios. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 217–240). Université François-Rabelais.

- Ćurković, I. (2017). *The vocal duets of G.F. Handel and his Italian contemporaries (c. 1706–1724)*. Heidelberg: heiBOOKS.
- Davis, A. (n. d.) *Towards a typology of Handel's borrowings*. Retrieved 31.05.2020, from https://www.academia.edu/11095176/Towards_a_Typology_and_Topology_of_Handel_s_Borrowings
- Degott, P. (2013.) From facts to fiction: Handel's operas between 1754 and 1920. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 87–98). Université François-Rabelais.
- Degott, P. (2003). Il Pastor Fido (1712; 1734) de Haendel: une Traduction musicale de l'œuvre de Guarini. *Epistémè*, 4, 60–76.
- Dent, E. (1972). *Handel*. Retrieved 31.05.2020, from <http://www.fullbooks.com/Handel.html>
- Deutsch, O.E. (1955). *Handel: a Documentary Biography*. P. and K Clark Ltd. Retrieved 31.05.2020, from <https://archive.org/details/handeldocumentar00deut/mode/2up>
- Dubois, P. (2013). The Changing Faces of Handelian Historiography. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 27–46). Université François-Rabelais.
- Duguet, L. (2013). La Réception du Messie en France au XIXème siècle. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 145–156). Université François-Rabelais.
- Franken, F. (1994–1995). Georg Friedrich Händels Krankengeschichte aus heutiger Sicht. *Händel-Jahrbuch*, 40/41, 47–53.
- Frosh, W. (1994–1995). Handel's illness of 1737. *Händel-Jahrbuch*, 40/41, 55–63.
- Gardner, M. (2009). Händel, die Kirche und «geistliche» Musik im Theater. *Händel-Jahrbuch*, 55, 125–134.
- Gestrich, A. Music and Philanthropy in Eighteenth-Century London. *Göttinger Händel-Beiträge*, 15, 54–65.
- Degott, P., Dubois, P. (Eds.). *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012) (Vol. 1), Tours. Université François-Rabelais.
- Gardner, M. (2019). Italian Opera for the English Taste: Handel's Early London Operas 1711–1715. In *Händel-Jahrbuch*, 65, 49–60.
- Harris, E.T. (2014). *George Frideric Handel: A life with friends*. W.W. Norton & Company.
- Harris, E.T. (1991). The Italian influence in Handel's operatic dramaturgy. *Händel-Jahrbuch*, 37, 15–36.
- Harris, E.T. (1989). *The librettos of Handel's operas. 13 vols.: a collection of seventy librettos documenting Handel's operatic career*. Garland.
- Hill, C. (1989). The composition of Handel's Theodora: The evidence of the Smith copies; Two of Handel's autograph leaves: GB Cfm, MS 259 (Joseph and his Brethren). *Händel-Jahrbuch*, 35, 21–24.
- King, R. (1999, April). Friedrich Chrysander to Victor Schoelcher (1859). *Newsletter of the American Handel Society*, XIV (1), 1.
- Howkins, P. (1875). *A general history of the science and practice of music: in five volumes* (Vol. II). Novello; Ewer & Co; J.L. Peters.

- Höink, D. (2014). «Der Vielgereiste [...] hielt Vaterlandsliebe und -treue allzeit hoch in Ehren». Der «deutsche» Händel im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. *Händel-Jahrbuch*, 60, 51–72.
- Hunter, D. (2015). *The Lives of George Frideric Handel*. Boydell and Brewer Press.
- Hurley, D. (1996, Autumn). Dejanira and the physicians: Aspects of hysteria in Handel's Hercules. *The Musical Quarterly*, LXXX (3), 548–561.
- Hurley, D. (2001). *Handel's Muse. Patterns of creation in his oratorios and musical dramas, 1743–1751*. Oxford University Press.
- Kaufold, C., Strohmann, N.K., & Timms, C. (Eds.). (2017). *Agostino Steffani: European composer, Hanoverian diplomat and Bishop in the Age of Leibniz*. V & R Unipress.
- Keck, H. (2010). *William Walton's Belshazzar's Feast: Orientalism and the continuation of the English oratorio* [Master of Music thesis, the University of Tennessee]. Tennessee Research and Creative Exchange (TRACE).
- Kimbell, D. (2016). *Handel on the Stage*. Cambridge University Press.
- Kimbell, D. (2008). *Italian opera. National traditions of opera* (New Ed edition). Cambridge University Press.
- Kleinertz, R. (2013–2014). Händels Ausbildung in Deutschland. *Recerca Musicològica XX–XXI*, 83–101.
- Knapp, M. (1991). Aaron Hill and the London theatre of his time. *Händel-Jahrbuch*, 37, 177–185.
- Konson, G.R., Konson, I.A. (2020)ю Händels Opern im Kontext Moderner Regie: zur Frage der Umsetzung der Kompositionsprinzipien der Filmkunst in Einer Oper // Nauka Televideniya – The Art and Science of Television, 16 (2), S. 101–125. https://gitr.ru/data/events/2020/konson_16.2.pdf
- Konson, G.R. (2013). *Psihologija tragicheskogo: Problemy konfliktologii* [Psychology of tragic: Problems of conflict studies]. Nobel-Press.
- Landgraf, A. (2013). Die Synthese verschiedener Gattungen der geistlichen Musik in Händels Israel in Egypt. *Händel-Jahrbuch*, 59, 245–261.
- Landgraf, A., & Vickers, D. (Eds.). (2013). *The Cambridge Handel Encyclopædia*. Cambridge University Press.
- Lang, P. (1966). *George Frideric Handel*. Dover Publications.
- Lindgren, L. (2002). Oratorios sung in Italian at London, 1734–82. In *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII–XVIII)*. Atti del convegno internazionale a Perugia, Sagra musicale umbra, 18–20 settembre 1997, Florence (pp. 513–559). Leo S. Olschki.
- Lönnecker, H. (2017). Händel der Deutsche. Der deutsche Händel (1931)—Chorgesang zwischen musikalischer Neubesinnung und Mittel zur Umsetzung politischer Ziele. *Händel-Jahrbuch*, 63, 157–188.
- Lütteken, L., Sandberger, W. (Eds.). (2017). *Göttinger Händel-Beiträge*, 18.
- McGeary, T. (2011, May). Handel and homosexuality: Burlington House and Cannons revisited. *Journal of the Royal Musical Association*, 136 (1), 33–71.
- McGeary, T. (2013). *The politics of opera in Handel's Britain*. Cambridge University Press.
- Marx, H.J. (2009). *An International Handel Bibliography / Internationale Händel-Bibliographie (1959–2009)*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Marx, H.J. (2008). *Das Händel—Handbuch in 6 Bänden*. Regensburg: Laaber-Verlag.
- Marx, H.J. (2014). Die Musik am englischen Hof von Georg III (1761–1820). *Göttinger Händel-Beiträge*, 15. Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 119–143.

- Marx, H.J. (2013). *Händel und die geistliche Musik des Barockzeitalters*. Laaber-Verlag.
- Mikhaylov, A.V. (1997). *Yazyki kul'tury: Uchebnoe posobie po kul'turologii* [Cultural languages: Textbook of cultural studies. Yazyki russkoy kul'tury].
- Moeser, M. (2002). The anecdote in mark, the classical world and the rabbis: A study of brief stories in the Demonax, the Mishnah, and Mark 8:27–10:45. Sheffield Academic Press.
- Nott, K. (2003, April). Pilgrimage to Iowa. *Newsletter of the American Handel Society, XVIII* (1), 1+3.
- Over, B. (2016). Zwischen Hirtendasein und Heldentum: Frauenfiguren in der italienischen Kantate um 1700. *Göttinger Händel-Beiträge, 17*, 37–56.
- Osthövener, C.-D. (2015). Religiöse Händel: Händel in der theologie um 1900. *Göttinger Händel-Beiträge, 16*, 31–41.
- Paduch, A. (2015). The King shall rejoice—Musik zur Krönung Georgs I. *Händel-Jahrbuch, 61*, 167–172.
- Parker, M. (2003.) Handel's *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*: A Petrarchian vision in Baroque style. *Music and letters, 84*, 3, 403–413.
- Pink, A. (2015, September). Solomon, Susanna and Moses: locating Handel's anonymous librettist. *Eighteenth Century Music, 12*, 2, 211–222.
- Potter, P. (2014). Händel als «deutscher Staatskomponist» im 20. Jahrhundert. *Händel-Jahrbuch, 60*, 21–36.
- Rohloff, H. (2015). Das Haus Hannover auf dem Thron des Vereinigten Königreichs: Verfassungsrechtliche Voraussetzungen, Zustandekommen und Funktionieren der Personalunion Großbritannien–Hannover (1714–1837). *Händel-Jahrbuch, 61*, 41–64.
- Rollan, R. (1987). Opera v XVII veke v Italii, Frantsii, Germanii i Anglii: Gendel' [Opera in the 17th century in Italy, France, Germany and England: Handel]. In E.P. Grechana (Trans.), V.N. Bryantseva (Ed.), *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie* [Musical and historical heritage] (Vol. 2, pp. 199–391). Muzyka.
- Rooke, D. (2012). *Handel's Israelite oratorio libretti: Sacred drama and Biblical Exegesis*. Oxford University Press.
- Rowland, R. (2017). *Killing Hercules: Deianira and the politics of domestic violence, from Sophocles to the war on terror*. Routledge.
- Rizhkin, I.Ya. (2002). Logicheskie stupeni istorii muzykal'nogo iskusstva [The logical steps in the history of musical art]. In E.V. Vjazkova (Ed.), *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva: Sb. trudov № 160* [Musical creativity processes: Collection of works № 160] (Vol. 5, pp. 233–250). The Gnesins Russian Academy of Music.
- Seletsky, R. (2004, May). New light on the old bow: 1. *Early Music, 32* (2). 286–292+294–296+299–301.
- Server, H., Traver, P. (1989). Handel's oratorios at the University of Maryland. *Händel-Jahrbuch, 35*, 69–76.
- Smith, R. (1995). *Handel oratorios and eighteenth-century thought*. Cambridge University Press.
- Strohm, R. (1997). *Dramma per Musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. Yale University Press.
- Strohm, R. (1985). *Essays on Handel & Italian opera*. Cambridge University Press.
- Taylor, S. (1906). *The indebtedness of Handel to works by other composers: A presentation of evidence*. Cambridge University Press.

- Tchorek, D. (2013). Un exemple de transfert culturel: l'introduction des concertos^[11] pour orgue de Haendel dans le répertoire des concerts en France au XIX^e siècle. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 157–182). Université François-Rabelais.
- Thackeray, W. (1979). Chetyre Georga: Ocherki pridvornoy i stolichnoy zhizni, ee obychaev i npravov [The four Georges: Sketches of manners, morals, court and town life]. In A. Anikst, M. Lorie, & M. Urpanov (Eds.), I. Bernshteyn (Trans.), *Collection of works* (Vol. 1, pp. 510–649). Khudozhestvennaya literatura.
- Timms, C.; Woods B. (Eds.) (2017). *Music in the London theatre from Purcell to Handel*. Cambridge University Press.
- Wagner, U. (2012). Von der Bühne in die Kirche. Geistliche Kontrafakturen aus italienischen Opern von Georg Friedrich Händel und Johann Adolf Hasse in den böhmischen Ländern. *Händel-Jahrbuch*, 58, 219–251.
- Wicker, B. (2007). Samson terroristes: A theological reflection on suicidal terrorism. *New Blackfriars*, 83, 983, 42–60. <https://doi.org/10.1111/j.1741-2005.2003.tb06486.x>
- Young, S. (2003). Handel Redux: Late Romantic Organ Composers and the Handelian Legacy. *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 183–192). Université François-Rabelais.
- Zorica, M. Les pérégrinations du genre, ou «Bent that bends»: des castrats aux contreténors, de la tradition à la «monstruosité». *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne*. Proceedings of the Conference at the University of Tours (October 18–20, 2012), Tours (pp. 241–256). Université François-Rabelais.

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

**Marina FROLOVA-WALKER, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Г.Р. Консона с М. Фроловой-Уокер**

**THE MAIN TRENDS IN THE MODERN BRITAIN MUSICOLOGY:
SCIENTOMETRY—PRO ET CONTRA**

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МУЗЫКОЗНАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ВЕЛИКОБРИТАНИИ:
НАУКОМЕТРИЯ—PRO ET CONTRA**

Abstract. In this interview with Grigoriy Konson, Professor Marina-Frolova Walker, Cambridge University, reflects on current issues in scholarship and higher education. One of them is the system of reporting on the activities of institutions and individual scholars (the Research Excellence Framework, or REF), which works largely through peer-review. In the UK, universities participate in a kind of competition for the state funding of their research; this happens roughly once in seven years. Every faculty or department (“unit of assessment”) submits their best research outputs for peer-review by a panel of assessors. The three main criteria are originality, significance and rigour. This system of assessment has had a substantial effect on the activities of the scholars: their productivity has risen, but certain priorities have emerged (for example, it is more “risky” to work on a single monograph for a long period, than to produce a series of peer-reviewed articles for prestigious journals). The mechanism of “double-weighting,” which can be applied to a monograph, alleviates this potential problem.

In contrast to the practice in Russia, PhD defence is not a public occasion. The thesis is read by two examiners (one internal to the department/university and one external), both write their reports individually (they could be relatively short) and then discuss them with each other in advance of the viva voce examination of the PhD candidate. There could be a range of outcomes: straightforward pass without corrections; pass with minor corrections (to be completed within 3 months); pass with major corrections (6 months); “revise and resubmit” (12 months), which requires a second defence; and fail (the latter is almost never used in practice).

The interview also focuses on the issues of morality and trust in UK scholarship and emerging trends in musicological research, offering an insight into the future of musicology as a discipline.

Keywords: Russia, UK, Cambridge University, scholarship, education, grant, peer-review, faculty, monograph, journal, defence, thesis, professor, student

Аннотация. Интервью Г.Р. Консона с профессором Кембриджского университета Мариной Фроловой-Уокер посвящено актуальным проблемам науки и высшего образования. Одной из таких является система отчетности деятельности ученых, где главным критерием их оценки оказывается рецензирование. В Великобритании во всех областях науки между университетами каждые 7 лет проводится своеобразный конкурс на получение финансового обеспечения (этот вопрос решает государственный научный совет). Конкурс проводится на основе тотального рецензирования всего: что каждый факультет, каждый человек, который получает зарплату, сделал за 7 лет? Критериями оценки являются три показателя: оригинальность (темы или подхода, а также использование первичных или вторичных источников), научная точность и доказательность, а также значимость для развития науки и доказательность. Сложившаяся в Великобритании система, с одной стороны, повысила публикационную активность, с другой — изменила приоритеты. Считается, что вместо того, чтобы много лет работать над одной книгой, которую система недооценивает, лучше

опубликовать определенное количество статей; только недавно оценочные показатели за весомую книгу стали удваиваться или даже утраиваться, в то время как раньше создание монографии стоило столько же, сколько создание статьи.

Необычной для российского ученого является защита PhD. Она проходит непублично. Диссертацию читают два оппонента. Один из другого университета, второй — из своего. Они пишут два довольно коротких отзыва. Поговорив друг с другом, они предварительно уже знают, чем окончится защита. Вариантов здесь может быть пять: без исправлений (такого обычно не бывает), минимальные исправления (которые необходимо сделать за 3 месяца), серьезные исправления (без второй защиты, но с полугодовой доработкой), диссертация не удалась, но не настолько, чтобы ее отвергнуть (поэтому она обычно признается со второй защитой после нескольких лет серьезной переработки) и, наконец, работа должна быть полностью сделана заново (этот вариант на практике не используется).

Большое внимание в интервью отводится вопросам морали и нравственности ученых в Великобритании, актуальной тематики в жанровой панораме музыковедения, а также предвидению будущего музыкознания как науки.

Ключевые слова: Англия, Россия, Кембриджский университет, наука, образование, грант, рецензия, факультет, монография, статья, журнал, защита, диссертация, профессор, студент

Григорий Консон (далее — **Г.К.**). *Марина, что сейчас происходит в наукометрическом музыкознании в Великобритании? Как в сфере музыкознания раньше и сейчас оценивалось качество научной работы? Какие положительные и отрицательные моменты имели место тогда и преобладают сегодня?*

Марина Фролова-Уокер (впоследствии — **М. Ф-У.**) Наукометрии у нас нет вообще. И в Америке тоже. Никто особо не слышал ни о Scopus, ни о Web of Science. Самое главное, во что верят британцы, — это тотальное рецензирование коллегами, которое происходит даже в точных науках. В Англии во всех областях науки между университетами каждые 7 лет проводится своеобразный конкурс на получение финансового обеспечения (этот вопрос решает государственный научный совет). Конкурс проводится на основе рецензирования всего: что каждый факультет, каждый человек, который получает зарплату, сделал за 7 лет? Для этого нужно было раньше представлять четыре публикации за отчетный период. Сейчас требования по подбору представляемых для оценки текстов более гибкие: от одной до шести, но если факультет в целом представит меньше, чем 2,5 публикации на человека за весь период, то это плохой результат. Каждые 7 лет происходит пертурбация, когда все, что мы создали, читается и рецензируется, но наукометрия здесь не играет никакой роли. К 2021 году чиновники хотят включить наукометрические показатели в оценку точных наук, но не в гуманитарных. Потому что накопилось большое количество негативного отношения к наукометрии. Прежде всего потому, что у гуманитариев очень мало цитирований.

Г.К. Ну, Вас много цитируют и в Scopus, и в Web of Science.

М. Ф-У. Это относительно, если сравнить с моей подружкой-химиком, то у нее будет на порядок выше. В оценке деятельности гуманитариев это не очень удобный инструмент еще и потому, что велика статистическая погрешность, так как цифры у нас, как правило, очень небольшие. Тогда зачем проверять? В точных науках разница у ученых обычно между 30–40 единицами цитирования, а в гуманитарных — между 3–4. С другой — мы смотрим на новые работы, которые только что вышли в свет. Вот Вы писали книгу 5 лет, но, чтобы она

попала в обойму, Вам ее надо выпустить до 31 декабря 2020 года. Естественно, что вышедшую книгу сразу цитировать не будут. Это начнут делать только года через три. У нас все происходит долго. Попадание в лучшие рецензируемые журналы, которые пользуются наивысшим рейтингом, занимает 2 года. А чаще всего внедриться в них невозможно, потому что там огромные очереди. Публикации же семилетней давности никого не интересуют, так как ими уже отчитывались в прошлый раз. Так что цитирование нам совершенно не помогает, и нет пока никакого специального проекта, чтобы использовать наукометрию в гуманитарных науках.

Г.К. Почему в Кембридже и вообще в англосаксонской академической системе координат требования *Scopus* и *Web of Science* не являются самоцелью и даже контекстом для показа эффективной деятельности ученого? Ведь в России все происходит с точностью до наоборот.

М. Ф-У. Спросите об этом кого-нибудь в Британии — никто о них даже не слышал. В нашей практике эти понятия не употребляются. Вот Кембриджский университет. Что мы подаем в качестве отчета? Те публикации, которые ты считаешь лучшими (от одной до шести). На факультет положена, как было отмечено выше, норма в 2,5 на человека. Каждая работа оценивается экспертами, которые привлекаются по соответствующей специальности, и проходит установившуюся у нас иерархию. Эксперты судят с позиций четырех баллов, иначе — четырех звезд. Такую оценку работа получает, если признается лидирующей в международном масштабе, 3 звезды — не лидер, но признается в международном масштабе, 2 звезды — работа важна в национальном масштабе (ну и единицу лучше не получать — это низший уровень). В принципе, каждая из работ читается, но оценку нам никогда не говорят, даже неизвестно, кто ее получил и за что. Тем не менее одна монография, подобно моей «*Stalin's music prize. Soviet culture and politics*» (Yale University Press, New Haven and London, cop. 2016), которую я Вам подарила, может быть признана за 2 публикации, поскольку она является новой, лидирующей, написанной на оригинальную тему, толстой (400 страниц), серьезной, выпущенной в престижном издательстве. Так что у меня, надеюсь, будет за нее 4 звезды. Это именно монография одного автора, а не сборник статей, то есть это высший уровень публикации.

После монографии по значимости идет статья в рецензируемом журнале. Это тоже большое сочинение, которое должно содержать от 10 до 15 тысяч слов. Серьезная работа объемом примерно в 30 страниц. Такую статью нельзя написать за месяц. Она создается в течение года. Престижных журналов, в которых музыковед-историк может напечататься, не так уж много. Их не более 7: «*Journal of the American Musicological Society*», «*Music and Letters*», «*Nineteenth-Century Music*», «*Twentieth-Century Music*», «*Journal of the Royal Musical Association*», «*Early Music*». Публикации в таких рецензируемых журналах, если они хорошие, тоже могут получить 4 звезды.

Г.К. Какие здесь критерии оценки?

М. Ф-У. Это зависит от мнения экспертов, но все же есть три показателя:

– оригинальность (было ли что-либо подобное сделано раньше, или это совершенно новый подход, либо, например, использует ли автор первичные или вторичные источники, если это суммирование уже известных знаний — это проходит нелегко; если он работал в архивах, то его труд будет оценен значительно выше);

– научная точность и доказательность;

– значимость для развития науки.

Г.К. *А разве может быть статья, опубликованная в одном из рецензируемых журналов, ущербной по одному из параметров?*

М. Ф-У. Может быть все. Факт тот, что эксперты не должны обращать внимание на то, где опубликована статья. Престиж издания не должен значить ничего. Правда, они, конечно, ориентируются на то, где она напечатана. А если ты опубликовал прекрасную статью на 4 звезды, которая отвечает всем параметрам, и издал ее в каком-нибудь онлайн-журнале, с которым никто не считается, тебе все равно должны поставить высокую оценку.

Г.К. *Это теоретически, а на практике?*

М. Ф-У. На практике, конечно, эксперты смотрят на рейтинги журналов.

Г.К. *Но при этом квантирование во внимание не принимается?*

М. Ф-У. У нас таких понятий нет. Мы не знаем, какой у журналов рейтинг, только знаем, что эти журналы хорошие и все. У них нет своей иерархии. Мы знаем, что в журнал наиболее высокого академического уровня обычно очень трудно попасть, потому что он публикует 9-12 статей в год (3 в номере). Если ты попал в один из них, то это признание. Конечно, там очень серьезные критерии отбора, поэтому маловероятно, что если ты опубликовался в этом журнале, получишь меньше 4 звезд, потому что люди этому журналу доверяют.

Г.К. *А как туда попадают? На что обращают внимание рецензенты?*

М. Ф-У. Редакция не принимает никаких решений сама. Она посылает на рецензирование, обычно двум, а иногда даже трем экспертам, если от одного из двух приходит негативный отзыв, а от другого — позитивный. Рецензенты сами решают, какие у них критерии. Прочитал, что думал, то и сказал. Там может быть несколько вариантов:

– сразу опубликовать без изменений;

– сделать какие-то исправления;

– обычно твою статью отвергают, сначала ты ее переписываешь с учетом замечаний, которые ты получил от рецензентов. Никто не говорит тебе о критериях прямо. Тебя публикуют со второй попытки или с третьей, применяя свои критерии как единственно верные.

Г.К. *Вы считаете эту систему положительной, заслуживающей похвал, или здесь есть нечто, что Вас не устраивает?*

М. Ф-У. Эта система не устраивает никого. Но, с одной стороны, если посмотреть на результаты 20- или 30-летней давности, то система существующих соревнований повысила производительность, люди стали публиковаться, поскольку раньше у нас очень многие ничего не делали. Кстати, в Гонконге — то же самое, потому что это бывшая колония Великобритании.

С другой стороны, система изменила приоритеты. Вместо того, чтобы 25 лет работать над одной книгой, которую система недооценивает, лучше опубликовать определенное количество статей. Естественно, что исследователи начинают подстраиваться. Это сейчас удваиваются или даже утраиваются оценочные показатели, а раньше получалось, что написал ли ты монографию или статью, — результат был один и тот же.

Г.К. *В России еще хуже, потому что считаются только статьи. Они считаются только по одному показателю. Не монографии делают картину.*

М. Ф-У. Главным принципом, независимо от жанра публикации/издания, должно быть все же универсальное рецензирование. Мы все коллеги, связаны друг с другом, потому и доверяем. Мы община ученых, которая создает систему.

Г.К. *Это работает?*

М. Ф-У. В этом философия. Одновременно с этим многим кажется, что это ужасная трата денег и времени.

Г.К. *Трата времени — я могу понять, а почему денег?*

М. Ф-У. Всем, кто работает в этой колоссальной бюрократической машине, надо платить. А время, которое затрачивается на подготовку всей этой отчетности каждым из нас, тоже в конечном итоге стоит денег.

Г.К. *Являются ли статьи в престижных журналах отчетом по грантам, и как ситуация с грантированием в целом — она идет в зачет, звезды ставятся?*

М. Ф-У. Про это надо сказать отдельно. Публикации — это только одна треть нашего отчета. Вторая треть — это Impact — это новая вещь, которая в первый раз была введена в 2017 году. Она оценивается так: каждый из факультетов зависит от своих масштабов. Наш музыкальный факультет — очень маленький: 14 человек, работающих на полную ставку (обычно факультет считается по количеству ставок — полная ставка является единицей). Факультет истории насчитывает примерно от 60 до 80 человек. Огромным у нас оказывается факультет иностранных языков. Наш факультет должен написать три истории о том, как мы влияем на общество. Т.е. такой импакт-кейс. Это связано с популяризацией науки в нашей сфере. В других ее областях — это внедрение полученных результатов в производство. Мы этого не можем. Композиторы — да, они могут что-то исполнить, но исполнение — это как публикация. Нужно какое-то более значимое распространение наших научных достижений. Скажем, кто-нибудь из нас сделал открытие, нашел новое произведение С. Прокофьева или Д. Шостаковича. В Петербурге, например, Н. Брагинская нашла новое произведение — «Погребальную песню» И. Стравинского. Это прекрасная вещь, получившая положительные рецензии. Она явилась высшим показателем Impact. А в Кембридже на нашем факультете восстановили оперу Ференца Листа «Сарданапал». Раньше были известны его разрозненные эскизы, черновики, а сейчас композитор с нашего факультета Дэвид Триппетт кое-что досочинил, оформил все фрагменты в первое действие, оркестровал, и это произведение было успешно исполнено на двух фестивалях. Но для нас главное, как оно изменило и изменило ли представление о Листе?

Г.К. *А третья часть отчета?*

М. Ф-У. Она называется environment — научная среда, которая состоит из статистики: сколько у нас постдоков, защищенных диссертаций, грантов (они учитываются именно в этой части), кого сделали членом Академий (в других странах). То есть собирается вся статистика, прочитанные доклады, лекции. Эта информация должна в каком-то виде поступить в отчет. По всем этим показателям собираются рейтинги. И мы не совсем понимаем, почему в каких-то случаях работы оцениваются высоко, а в каких-то — нет. Все это так сложно, что люди уже не знают, что делают. Но по результатам нам на научную работу дадут какие-то небольшие деньги.

Г.К. *А судьи кто?*

М. Ф-У. Судей выбирают за несколько лет. Для этого есть какие-то номинации, устраивается конкурс. Кто туда попадает, как это происходит, — решают научные советы на разных уровнях. Факультеты могут номинировать своих людей. Это не очень прозрачная система. Но в ней действуют наши коллеги, и мы им доверяем.

Г.К. *А как формируется Государственный научный совет, кто туда назначает?*

М. Ф-У. На самом деле этот совет не совсем государственный. Research England — это как бы независимая организация, но курируется она все равно государством. Это более высокий бюрократический уровень, и мне не очень понятно, что и как там происходит.

Г.К. *Получается, что в Великобритании оцениваются структурные подразделения, то есть факультет, а не отдельный ученый?*

М. Ф-У. Да. Это называется «Unit of Assessment», единица учета в оценке.

Г.К. *То есть в конечном счете как бы обеспечивает единство оценки?*

М. Ф-У. В каждом случае, конечно, по-разному. Мы получаем деньги коллективно, а не каждый в отдельности.

Г.К. *А насколько хорошо финансируется фундаментальная наука в Великобритании?*

М. Ф-У. Точные и естественные науки финансируются на совсем другом уровне, а нам, гуманитариям, деньги как бы и не нужны — т.е. требуются на отель, самолет — и все, по сравнению с тем, что нужно, например, на исследование расщепления атома. Очень нужны деньги на аспирантов, например, потому что обучение в аспирантуре очень дорого, и им самим обычно платить не под силу. Но часто приходится их искать в частном секторе. Или, скажем, нам нужно новое здание — на него тоже придется искать деньги у спонсоров и меценатов.

Г.К. *Я знаю, что в Америке профессор в ведущих университетах спокойно работает 9 месяцев. Получает неплохую зарплату в районе 10–15 тысяч долларов в месяц, а потом 3 месяца должен искать грант. Если он его не найдет, то покажет себя «негрантовским» человеком», что подтвердит бесперспективность своих исследований и негативно повлияет на «Unit of Assessment». А как происходит в Великобритании?*

М. Ф-У. Действительно, это так. Но происходит это не в гуманитарных науках, где гранты не имеют большого значения, а в естественных, потому что там обычно проводится работа коллективная. Редко бывает, чтобы ученые действовали в одиночку. Фактически это всегда группа. В гуманитарных же науках все наоборот. Мы тоже сейчас втягиваемся в коллаборативные проекты. Именно из-за того, что они дают гранты. Но на самом деле многие из нас хотят работать самостоятельно.

Г.К. *Почему?*

М. Ф-У. Потому что намного лучше сидеть самому и писать. А не переписывать чужие статьи, которые не дотягивают до нужного уровня. Не всегда все люди, с которыми ты вынужден сотрудничать ради гранта, одинаково хороши. Это я, конечно, говорю со своей точки зрения. В целом очень многие из нас предпочитают работать в одиночку.

Г.К. *Это отличие нашей специальности?*

М. Ф-У. Посмотрите, какие пишутся сейчас монографии по музыковедению. Обычно каждая принадлежит перу одного ученого. И даже если это коллектив авторов, то это обычно группа студентов, которым поручили что-то сделать и что-то заплатили. Но здесь не обязательно нужен какой-то многомиллионный грант. Поэтому американская система существует не для того, чтобы платить в эти 3 месяца зарплату, а чтобы содержать постдоков и чтобы это продолжалось и летом.

Г.К. *А в основные 9 месяцев платит университет?*

М. Ф-У. У них там есть какая-то своя специализированная система. А ты, чтобы получить зарплату, должен найти средства сам. У нас такой ерунды, как в Америке, нет. Здесь все 12 месяцев платят существенно меньше, чем в США, но и гранты не имеют такого значения. Конечно, здорово, если ты получишь грант.

Г.К. *А какие у вас самые большие гранты?*

М. Ф-У. Большие — это европейские. А сейчас у нас значительные сложности, так как неизвестно, будет ли Европа давать нам эти гранты, — скорее всего, нет. Есть у нас собственные гранты — Государственного научного совета. Для подачи ему своего проекта

нужно составить очень подробный бюджет. Это чрезвычайно тяжелый труд, включающий в расчет каждую копейку. И маловероятно его получить.

Г.К. Много бумаг?

М. Ф-У. Да. Нужен очень подробный бюджет.

Г.К. Овчинка выделки не стоит?

М. Ф-У. Очень многие, попробовав один раз, тратить еще один год на него больше не будут.

Г.К. А какой объем гранта Европейского или Британского?

М. Ф-У. Европейского — максимум 2,5 млн евро.

Г.К. Это на одного человека?

М. Ф-У. На группу. Ты должен составить проект сам.

Г.К. А на что расходуются деньги — зарплата, поездки?

М. Ф-У. Больше всего — на зарплату. 2,5 млн — не так уж много, как кажется.

Г.К. Налоги или почему немного?

М. Ф-У. Потому что, помимо зарплат, ты еще столько же должен заплатить университету (за то, что ты будешь в нем находиться, за электроэнергию, помещение). Это заложено в грант. Я не могу сказать точно, но там очень большие накрупки. Поэтому университет очень заинтересован в твоём получении гранта. Тебе остается не более 60 процентов. Если ты имеешь сотрудников, то это обойдется невероятно как дорого.

Г.К. Грубо говоря, из двух с половиной евро сразу 1 млн уходит в Университет?

М. Ф-У. Сразу уходит на накладные расходы.

Г.К. В России — это составляет 10, максимум 15 процентов.

М. Ф-У. Сюда же закладывается зарплата, страховка, пенсия. Если ты имеешь серьезных сотрудников с высокой зарплатой, — это очень дорого.

Г.К. Высокие налоги?

М. Ф-У. Налоги составляют 40–50 процентов. Поэтому все уходит. Поездки, отели, пребывание — это малая часть гранта, 5 процентов. Все остальное идет на оплату ученым.

Г.К. А сколько их человек?

М. Ф-У. Может быть 5 человек, может 10.

Г.К. А объем гранта в Государственном научном совете Великобритании?

М. Ф-У. От одного до полутора млн. фунтов.

Г.К. Это общий объем гранта на 3–5 лет или на каждый год?

М. Ф-У. На 3–5 лет.

Г.К. Значит, при гранте в 2,5 млн евро 1 млн уходит в университет, 750000 евро на налоги, еще 125000 евро — поездки на конференции. Остается чуть больше 600 тыс. евро, которые надо поделить на 3–5 лет. Итого 120–200 тысяч евро, которые нужно поделить еще на 5–10 человек. В итоге, если численность коллектива и продолжительность грантирования максимальные, в год получается 12–20 тысяч евро?

М. Ф-У. Да. И ты начинаешь обдумывать, как ты распланируешь весь 3–5-летний грант, вплоть до привлеченных на последнем этапе. Самое парадоксальное, что проект еще неизвестно, как пойдет, а ты уже должен в него вписать человека или двух, которых собираешься использовать, например, только в последнем году.

Г.К. Сколько страниц в документе?

М. Ф-У. Если собрать все бумаги, которые нужны, то будет страниц 200 (биографии участников, резюме). Те, однако, кто этих грантов удостоиваются, получают большие привилегии, они меняют работу, могут перейти в другой университет, становятся необычайно привлекательными.

Г.К. *Из-за денег? Интересная мотивация.*

М. Ф-У. Да, я знаю такой случай, когда человек после получения гранта сразу подал заявления в три университета.

Г.К. *То есть я сначала подаюсь как неизвестное университету физическое лицо. Европейский научный совет говорит: да, ты нам интересен. Деньги перечисляют на мой счет? Это важно, потому что в России такое не принято. Являясь грантером, ты попадаешь в университетское рабство.*

М. Ф-У. Естественно, сначала, когда ты получаешь грант, — это чисто номинально, тебе еще ничего не перечислили. Ты подавал от одного университета, а потом можешь перейти в другой. До того, как ты его обналичил номинально, ты можешь перейти и провести его в другом университете. Поэтому при поиске грантером следующей работы это дает ему очень большие привилегии.

Г.К. *Я выдвигаюсь на грант как сотрудник университета или как физическое лицо, некий ученый?*

М. Ф-У. Обычно ты все равно будешь аффилирован с университетом.

Г.К. *А это аффилиация будет с Евросоюзом или я могу быть из Китая, России, Индии?*

М. Ф-У. В заявках на грант есть свои критерии. На него могут подавать те, кто состоит в Евросоюзе, а также некоторые ассоциированные страны, как, например, Сербия. Существует определенный список стран, которые могут подавать заявку.

Г.К. *А когда человек приходит со своим грантом в большой университет типа Кембриджа, что дальше?*

М. Ф-У. Каждая позиция должна представлять собой открытый конкурс. Если ты хочешь заполучить человека, ты формулируешь описание качеств, которые необходимы.

Г.К. *Позиция должна быть заточенной под этого человека?*

М. Ф-У. Да. Людям это не нравится. К нам однажды подали заявления устраиваться на работу какие-то случайные люди — это был протест против такого объявления о позиции, «заточенного» на одного человека. На самом деле здесь ничего нелегального нет. Мы же конкурс объявили открыто. Ты описываешь этого специалиста, у которого такая-то специализация. Естественно, что он «самый лучший». Но любой, кто приходит, все равно должен пройти собеседование, потому что грант у него рассчитан на пять лет, а взять мы его должны на всю жизнь.

Г.К. *Почему?*

М. Ф-У. Потому что у нас нет других позиций — в Кембридже, по крайней мере. У меня контракт до пенсии.

Г.К. *В России годовой контракт. А когда в Англии уходят на пенсию?*

М. Ф-У. В 67 лет.

Г.К. *И мужчины, и женщины?*

М. Ф-У. Да. Это в академической среде. А после пенсии ты уже не можешь работать, ты — сам по себе. Тебя могут взять почетным профессором.

Г.К. *То есть деньги ты уже получать не сможешь. А если ты выиграл грант в 67 лет?*

М. Ф-У. Грант — другое дело.

Г.К. *А кто еще от себя платит этому профессору?*

М. Ф-У. Это зависит от того, как профессор записал себя в грант. Если на 100 процентов, то вся его зарплата пойдет из гранта. Если на 50, то 50 из гранта, 50 — ты все равно должен будешь преподавать и нормально работать. Тот, кто является руководителем гранта, не напишет себя на 100 процентов, потому что он останется на полставки на эти 5 лет, а, скорее, напишет на 20 процентов. Все зависит от того, насколько в этом гранте ты сам собираешься работать, какое количество книг в своем проекте хочешь написать. Если ты собираешься только руководить и ничего не делать, можешь написать и 20%, это тоже очень почетно. Но в основном, как и раньше, ты будешь продолжать работать на своем факультете. Тебе скостят 20%, но не больше. Так что работать в рамках гранта — не означает использовать все 100%. Наоборот: в большинстве случаев грантеры будут работать только на какой-то части своей ставки.

Г.К. *Такая ситуация характерна только для Великобритании или в Европе происходит то же самое?*

М. Ф-У. В Европе, мне кажется, то же. Но точно не знаю.

Г.К. *А есть в распределении грантов коррупция или решение принимается независимо от чьего-то давления?*

М. Ф-У. Трудно сказать. Ты получаешь 5 отзывов от экспертов и не знаешь, кто они, хотя иногда можешь догадаться. Это будут люди необязательно из твоей области. Страна ведь маленькая. И все. Неизвестно, на каком уровне коррупция может иметь место.

Г.К. *Кто-то из грантодателей может тянуть кого-то своего?*

М. Ф-У. Попытаться — да, но поскольку решение принимается коллективно, получится вряд ли. Чтобы говорить о коррупции, надо понимать психологию англичан, их отношение ко лжи и плагиату, которое формируется еще в годы студенческой учебы. Это особое отличие британцев от представителей других стран. Если станет известно, что студент списывает, то в случае подтверждения этого факта могут исключить без права повторного поступления. Студенты приходят на экзамен, у них все отбирают. Они сидят по одному за столом. А главное — по рядам ходят наблюдатели, которым специально платят. Если что-то случится, то последствия страшные. У одного оказался совершенно глупый плагиат. Он списал у своего руководителя и не поставил ссылку. Как только он признался, его выкинули из университета. Если человека ловят взрослым, то практически его карьера оказывается закрытой. Его больше никто никуда не возьмет. Поэтому у нас нет такой коррупции, как везде. Негативное отношение к ней закладывается со студенческой скамьи. Исходя из этого, в сознании англичан кристаллизуется атмосфера доверия. Люди не идут на подлог сами и доверяют другим, простой бумажке, тому, что ты написал, потому что лгать у нас не принято.

Кстати, случай, когда кто-то спросил диплом, произошел совсем недавно. Раньше «корочкой» не интересовались вообще.

Г.К. *Скажите, насколько популярны сейчас в академическом пространстве Великобритании гуманитарные науки в целом? (В России, как, например, и в Израиле, сейчас идет курс на сжатие гуманитаристики.)*

М. Ф-У. Ну, считается, что с ней наука является более цивилизованной.

Г.К. *Если я правильно понял, Вы критично относитесь к ситуации. Почему сложилось такое отношение?*

М. Ф-У. К чему именно?

Г.К. *К ситуации с грантированием, «получения погон», специфичному расчету воздействия — Impact?*

М. Ф-У. Ну, во-первых, за последние 20–30 лет наша жизнь и работа развернулись не в лучшую сторону. Произошла сильнейшая бюрократизация науки и высшего образования. Бумаг стало больше кратно. На все существует отчетность. Бюрократия занимает такое количество времени, что мешает преподаванию и научной работе. На нее уходит все свободное время и даже уикенд.

Г.К. *Вы мне рассказываете, словно российский профессор о бюрократии в РФ, потому как мы уверены, что за рубежом нет такой бюрократии и коллеги занимаются не бумагами, а наукой.*

М. Ф-У. Это все произошло за последние 25–30 лет. Я-то помню, когда в России бюрократии еще не было, у нас она уже была. Мы шли впереди вас. В РФ это появилось недавно. Люди не писали даже учебных планов или могли написать что-то постфактум. Человек ходил на работу 30 лет, преподавал одно и то же, с него никто никаких бумаг не спрашивал. А в Англии очень много, например, отнимает работа со студентами, всегда надо отчитываться за каждого. Раньше, когда я пришла в систему, высшее образование здесь было бесплатным. А сейчас любой студент рассматривается как клиент, который платит за обучение деньги.

Г.К. *Образование целиком платное и бюджетников нет вообще?*

М. Ф-У. Да, бюджетников нет. Ты можешь получить стипендию, но это — другая тема.

Г.К. *А когда и почему это произошло?*

М. Ф-У. Государство сказало: «господа, денег нет». И почему налогоплательщики должны содержать студентов? Это вопрос уже социально-политический. Должны ли налогоплательщики платить за студентов, которые будут получать больше, чем они?

Г.К. *Сколько сейчас стоит образование в Кембридже?*

М. Ф-У. 9 тысяч фунтов в год.

Г.К. *А университет предоставляет общежитие?*

М. Ф-У. Да, общежитие, кампус с едой, но за все надо платить, тоже примерно 9 тысяч. Студенты начали платить с 1990-х годов, с трех тысяч в год, причем в разных городах, везде. От университета плата не зависит. Это государство хочет изменить. Но пока еще этого не сделало. Иначе Кембридж будет выстраивать собственную политику в данной области.

Г.К. *В Америке за обучение нередко платят 40000 \$ в год.*

М. Ф-У. Все вместе — с затратами на проживание и питание — подходит там к 70000 \$. Безумная стоимость. У нас пока более социально ориентированная страна. И все платят. Студент может взять кредит и выплачивать потом, когда начнет получать зарплату. Он вступает в жизнь, начинает работать, а на нем уже висит огромный долг.

Г.К. *А какая там процентная ставка?*

М. Ф-У. Там все меняется. Сначала должно было быть 2 процента. Но потом государство начало продавать кредиты частным организациям. Получается какая-то ерунда. Все это обсуждается. Народ только еще выходит в мир бизнеса. А уж когда плату за обучение повысили до 9 тысяч, то мы сразу поняли, что у нас будет снижение количества поступающих и к нам никто не пойдет, что сейчас и происходит. Начнут закрываться всякие кафедры и факультеты, потому что студентов нет.

Г.К. *А сколько студентов учится у вас на факультете?*

М. Ф-У. Примерно 65 человек, умножьте на 3 года, которые они у нас учатся.

Г.К. *А как называется факультет — музыковедения?*

М. Ф-У. Музыкальный факультет.

Г.К. Кто там учится, скрипачи, вокалисты?

М. Ф-У. У нас нет разделения на специальности. Они учатся музыке.

Г.К. Но нельзя учиться музыке вообще. Они учатся на музыковедов?

М. Ф-У. В основном они все играют, конечно, но мы не даем им уроков игры на инструменте или вокальных. Это не наша обязанность. Это одна из странностей обучения.

Г.К. Хорошо, чему учат на музыкальном факультете в Кембридже?

М. Ф-У. На первом курсе изучают разные вопросы теории и истории музыки. Часть из них — теория композиции. Остальные направления и специальности построены на написании эссе, на чем основан весь первый курс. Все должно быть выполнено в письменном виде. Все экзамены письменные. Во всех гуманитарных науках, скажем, в социологии, — то же самое. Естественно, там что-то будет по-другому.

Г.К. А ответ, разговор, знания абитуриента здесь и сейчас, умение постоять за свои идеи?

М. Ф-У. Устных экзаменов почти нет. Такова многовековая традиция Кембриджа (как и других английских университетов) — формирование критического мышления, выражения своих мыслей. На обычном экзамене по истории музыки, который длится 3 часа, дают 7 вопросов из того, что студент должен знать. Студент выбирает три и пишет три эссе. За это ставят оценку. Для каждой категории оценки есть критерии того, что ты должен достичь. Естественно, язык и проза должны быть хорошими, эссе должно быть аргументированным и с темой коррелировать. Большое значение имеет оригинальность.

Г.К. А как проходит защита PhD? Что здесь уникального, в отличие от других стран?

М. Ф-У. Защита проходит непублично. Это традиция. Диссертацию ты сдаешь двум оппонентам. Один из своего университета, другой — из другого. Они читают и пишут два коротких отзыва. Поговорив друг с другом, они предварительно знают результаты. Вариантов здесь может быть пять:

1. Все прекрасно, без исправлений. Такого обычно не бывает.
2. Минимальные исправления, на что дают 3 месяца. Тебе присуждают степень, зная, что ты все сделаешь.
3. Серьезные исправления, на которые отводится 6 месяцев. Такое случается, если, к примеру, плохо сделано заключение. Надо что-то переписать. Но второй защиты уже не будет, ты защитился. Просто один из экзаменаторов смотрит на сделанные тобой исправления.
4. Следующий вариант, когда диссертация не удалась, и ее не пропускают. Но она не настолько плоха, чтобы ее отвергнуть. Тогда соискателю дают второй шанс. Ты не получаешь академического звания, пока не защитишь диссертацию. От тебя зависит, сколько лет ты потратишь на нее. Фактически не бывает, чтобы рецензенты ее отвергли, ведь она в течение написания прошла уже столько кругов.
5. Вообще все сделать заново, хотя блокируют в редчайших случаях.

Г.К. А Вы — ученый секретарь диссертационного совета вашего факультета в Кембридже?

М. Ф-У. Да.

Г.К. А какой должен быть объем диссертации?

М. Ф-У. 60–80 тысяч слов.

Г.К. Это сравнимо с кандидатской диссертацией в России?

М. Ф-У. Кандидатская даже короче.

Г.К. *А как они по качеству?*

М. Ф.-У. Разные, потому что сами авторы разные. Совсем плохих не бывает.

Г.К. *А почему читают всего два человека, причем они же принимают решение?*

М. Ф.-У. Не знаю. Традиция.

Г.К. *Это только в Кембриджском университете или во всех британских вузах?*

М. Ф.-У. Во всех. Защита длится 2 часа. Они сидят втроем: диссертант и два оппонента.

Г.К. *А научный руководитель, заведующий кафедрой или декан могут повлиять на ход защиты?*

М. Ф.-У. Нет.

Г.К. *В наших беседах еще до Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия», в рамках которой подготовлено настоящее интервью, Вы говорили о новых музыковедческих веяниях в Европе: интересе к немзыкальным звукам, как например, шуму сушилок для рук в общественных туалетах. Можно об этом сказать поподробнее, потому что для российской музыки такая «страсть» к немзыкальным явлениям не совсем обычна?*

М. Ф.-У. Сфера музыковедения за последние 30–40 лет невероятно разрослась. Чем занимались исследователи в 60–70-х годах — историей западноевропейской музыки, теорией классической музыки, анализом музыки, народным творчеством, немножко познавали разные культуры, которые сейчас изучаются в гораздо большей степени. С тех пор произошел огромный прорыв в новые сферы того, что стали рассматривать музыковеды. Поп-музыка, джаз — новые, совершенно самостоятельные области музыки. Это уже не анализ или историческое исследование, а социологическое, которое изучает музыку кино, компьютерных игр и массмедиа, другие культуры. Теперь появилось особое направление — социология музыки. В нашем мире все имеет одинаковую ценность. Сейчас нет такой области, которой нельзя было бы заниматься. По политическим мотивам мы хотели бы избавиться от западоцентризма. Говорить, что западная музыка — лучшая, мы не можем. Стали изучать этномузыкологию, которая может заниматься музыкальным искусством любых стран, причем и современным: музыкой беженцев, скажем, из Сирии, проводить диаспорические исследования. Одним из актуальных направлений стало исследование звуковой среды — Sound Studies, к которому относятся, например, шумы сушилок в туалетах.

Г.К. *Но в России были исследования звука. Л. Яворский, Б. Асафьев, С. Скребков, В. Цуккерман, изучая музыкальную интонацию, выявили среди прочих видов существование интонации-звука. А. Гарбузов заложил основы и разработал теорию акустической природы звука, из чего во многом исходят и исследования особенностей психоэмоционального воздействия музыки.*

М. Ф.-У. Акустика — это еще одно направление (в Кембридже существует Центр музыки и науки, который его изучает): психологическое восприятие, почему нам приятны терции, а не кварты, что значит музыка, по сравнению с языком и речью, когда человек стал музыкальным? В связи с этим исследуются первобытные инструменты, проводятся археологические изыскания. Музыка — это структурно организованный поток звуков, а soundscape — это звуковой ландшафт. Пошел на демонстрацию и записал на магнитофон все, что услышал, а потом написал какую-то работу. В звуковой ландшафт входят и сушилки в туалетах.

Г.К. *Но мне непонятно, почему музыковедение занимается изучением шума туалетных сушилок для рук?*

М. Ф.-У. Это страшно популярная тема.

Г.К. *А в чем здесь научный смысл?*

М. Ф.-У. Обсуждали, насколько людей устраивает или раздражает громкий звук этих сушилок.

Г.К. *Новый фактор социальной напряженности, что ли?*

М. Ф.-У. Конечно, я не читала этого исследования, которое уже обросло легендами. Наука о звуковой среде стремится узнать и то, что было в прошлом. Каков был звуковой ландшафт во время Крымской войны 1850-х годов, как на него реагировали современники той эпохи? Исторически все было по-другому. Как это все влияло на литературу, музыку? Мы живем совершенно в ином звуковом мире, чем в XIX веке.

Г.К. *Как Вы считаете, каким будет британское образование и музыкознание лет через 15?*

М. Ф.-У. Наше будущее зависит от настоящего. А у нас сейчас одной из наиболее острых проблем является то, что люди не идут в сферу музыкального образования, а если так, то где преподаватели будут работать до пенсии? Сектор наш сузится, тогда как государство требует от нас расширения. Это еще одна неприятная вещь. А мы не можем расширяться, потому что дипломированным людям, в свою очередь, некуда будет идти. Они у нас проведут 5 лет, напишут диссертацию, защитятся, а работу по специальности не найдут. Это даже безответственно их брать, зная, что они не получают работу. А найти ее сложно.

Г.К. *Аспирантура в Кембридже 5 лет?*

М. Ф.-У. Ну, можно написать диссертацию за 3 года, но обычно пишут за 4. На это смотрят лояльно. Просто за четвертый год они уже не платят.

Г.К. *И все равно их доводят? Хорошая старая советская система. А перед этим бакалавриат и магистратура? Сколько лет?*

М. Ф.-У. 3 года бакалавриат. Магистратура всего 1 год. А сейчас и вовсе 9 месяцев. Компьютерный факультет — 4 года, медицинский — 5.

Г.К. *Гуманитарка 3 года, и за 9 месяцев в магистратуре человек пишет магистерскую диссертацию?*

М. Ф.-У. Да, она состоит из 15 тысяч слов, четверть диссертации PhD, в которой 4 главы, каждая по 15 тысяч, — большая такая статья. Плюс вступление и заключение — получается диссертация.

Г.К. *Насколько жестко соблюдаются требования к использованию зарубежной литературы (русской, французской, немецкой)?*

М. Ф.-У. Естественно, человек должен знать всю англоязычную литературу. Если ты пишешь о французском композиторе, то литература должна включать источники на французском языке, о русском — то же самое. Остальные языки не важны. Никто не будет требовать с тебя франко-немецкой литературы. Хотя если что-то важное, то это лежит на твоей совести. Англоязычное музыковедение — совершенно обособленное. Англофоны считают, что то, что происходит у них, — это главное, а все остальное — неважно.

Г.К. *Вы думаете, что музыкальное образование будет немного девальвироваться?*

М. Ф.-У. Наша музыкальная сфера будет сужаться. Многие университеты берут к себе студентов без специального образования вообще. Музыковедение станет элементарной специальностью, в которой будет история, социология, литература, история искусств, языки, а музыкальная часть (то, на чем мы настаиваем в Кембридже: гармония, композиция и др.) сойдет на нет. Музыковедение станет как история искусств, где ты сам не должен быть художником. В принципе, значение западной классической культуры снижается и ста-

новится не таким актуальным. Все более образование уходит в сторону технологии — музыки на компьютере. Это может быть ненотированная музыка, поп-музыка, музыка фильмов, в зависимости от того, как работает современная студия, — популярное направление в разных местах, как, например, Ливерпуле, но не в Кембридже.

Г.К. Марина, сердечно благодарю Вас за содержательную беседу по проблемным темам развития современной науки и образования в гуманитарной сфере.

Marina FROLOVA-WALKER

PhD (Art History), Professor, Degree Committee Secretary, Director of Studies at the Clare College, Cambridge University, Professor at the Gresham College

ФРОЛОВА-УОКЕР Марина

PhD, профессор, директор исследований в области музыкального искусства Клэр-колледжа Кембриджского университета; секретарь комитета по присуждению ученых степеней Клэр-колледжа Кембриджского университета, профессор Грешем-колледжа

mf263@cam.ac.uk

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Tatiana I. NAUMENKO / Т.И. Науменко

THE PERCEPTION OF THE IDEAS OF MODERN RUSSIAN MUSICOLOGY
IN THE WESTERN ACADEMIC COMMUNITY

ВОСПРИЯТИЕ ИДЕЙ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ
В ЗАПАДНОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ СООБЩЕСТВЕ

Abstract. The article addresses the perception of the ideas of modern Russian musicology in the Western academic community. An example of the cooperation between domestic and foreign humanistics is demonstrated in the case of the contest for the translation of academic papers, which was authorized by the Russian Humanitarian Academic Foundation in 2016 and only lasted for 2 years. Only 2 books on musicology were translated and published as a result. The complete publisher's imprint is provided in this paper. The reviews of the monograph by the author of this paper—*Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union*, which were published in two American journals (The Russian Review and Slavic & East European Journal), are analyzed. It is noted that from the viewpoint of the problem under consideration both the cast of the authors who are our former compatriots and their evaluation of the trends in modern Russian musicology (which is in certain issues worlds apart from its actual self-reflection) and the nature of correlation of its subject interests with modern Western musicology are indicative in those reviews. The main criterion of characterized verdicts is their quest of a certain “assortment” of features which in the authors' opinion are not found in every instance in Russian studies in spite of the freedom from ideological restrictions.

This minute example in fact reveals many systemic problems which have existed for more than half a century and divided the “East” and “West” into two groups sufficiently polar in the overall range of principal interests. With the only exception of Western Slavonic studies which have demonstrated a high level of knowledge in a number of topics of Russian musicological studies. It is concluded that it would be more correct to speak not of the perception of the ideas of modern Russian musicology in the Western academic community but of the problem of “presence or absence” of Russian musicology in the Western academic entity.

Keywords: modern Russian musicology, the Western academic community, topics of Russian musicological studies

Аннотация. В статье ставится проблема восприятия идей современного российского музыкознания в западном музыковедческом сообществе. В качестве одного из примеров взаимодействия отечественной и зарубежной гуманитаристики приводится случай с конкурсом переводов научных трудов, объявленным РГНФ в 2016 году и просуществовавшим всего 2 года. Итогом стал перевод и публикация всего двух музыковедческих книг. (Их полные выходные данные приводятся в настоящей публикации.) Аналитической характеристике подвергаются рецензии, опубликованные на монографию автора данной статьи, — «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union» — в двух американских журналах: The Russian Review и Slavic & East European Journal. Отмечается, что с точки зрения обозначенной проблемы показательными в этих рецензиях являются и состав авторов — наших бывших соотечественников, и оценка ими тенденций современного

российского музыкознания (в ряде позиций кардинально несовпадающая с его саморефлексией), и характер соотношения его тематических интересов с современным западным музыкознанием. Основным критерием характеризующих суждений является их установка на некую «номенклатуру» свойств, которые, по мнению авторов, далеко не всегда обнаруживаются в русскоязычных исследованиях, несмотря на свободу от идеологических предписаний.

Этот небольшой пример на самом деле обнаруживает многие системные проблемы, существующие уже более полувека и разделяющие «Запад» и «Восток» на две группы, достаточно далекие друг от друга по всему спектру магистральных интересов. Единственным исключением может считаться западная славистика, в некоторых позициях обнаруживающая высокую степень осведомленности в проблематике русскоязычных музыковедческих исследований. В заключение делается вывод о том, что на данном этапе было бы более правильным говорить не о восприятии русских идей западным сообществом, а о проблеме «присутствия или отсутствия» русскоязычного музыковедения в западном академическом пространстве.

Ключевые слова: современное российское музыковедение, западное академическое сообщество, тематика российских музыковедческих исследований

Формулировка этого выступления была придумана почти год назад в ходе разговора с Г.Р. Консоном — автором и бессменным организатором проекта «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия» (с некоторыми вариантами названия). С тех пор я неоднократно пыталась приступить к написанию доклада, и каждый раз его концепция менялась. Неизменным оставался лишь один вывод, который у меня так и не получилось опровергнуть.

Начну с высказывания И. Ханнанова, нашего бывшего соотечественника, а ныне американского профессора. Выступая на одной из конференций в Московской консерватории в феврале 2016 года, он категорично заявил: «Русского музыковедения на Западе не существует». Эти слова стали своеобразным продолжением мысли, ранее высказанной Ханнановым в одной из публикаций: «Русская музыкальная культура постоянно присутствует на Западе в своем исполнительском ракурсе, но у нее нет сопровождения из трудов российских музыковедов в переводе на английский язык. Поэтому она представлена в основном в своей акустической форме, а словесный контекст для нее производят западные музыковеды» (Курносова, 2017, с. 38).

Разумеется, заявление Ханнанова вызвало шум, споры, возражения, однако проблема была обозначена, словесно сформулирована и, как говорится, внесена в протоколы.

Для некоторого равновесия приведу высказывание другого музыковеда, доктора искусствоведения Л. Акопяна — одного из немногих российских ученых, регулярно публикующих свои исследования за рубежом. Отвечая на вопрос о вкладе зарубежных авторов в изучение русской музыки, он сказал: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам, которые многое открывают в нашей музыке. Заслуги западного музыкознания велики. Труды музыкальных русистов помогают освежить наше собственное восприятие. Наша задача — изучать их, у них можно многому научиться. Лучшие из исследователей хорошо знают наше музыкознание, хорошо владеют русским языком» (Баяхунова, 2011).

Однако моей задачей не является презентация различных взглядов, сложившихся по обеим сторонам границы. Мне хотелось бы рассказать одну достаточно поучительную историю, в очередной раз обнаружившую живучесть некоторых старых проблем, для которых, казалось бы, сегодня не осталось никаких предпосылок. В 2016 году РГНФ — Российский гуманитарный научный фонд — впервые за 20 с лишним лет своего существования¹ объявил конкурс на перевод и последующее издание трудов, ранее выпущенных на русском языке. Ожидалось, что заявок будет достаточно много, что позволило бы направить в дар европейским и американским университетам новейшие российские исследования по всему спектру гуманитаристики. Однако результат получился несколько иным. За два года были поданы всего две музыковедческие заявки; примерно так же обстояли дела и в других научных областях отдела «Филология и искусствоведение». Даже и в этих условиях можно было бы начать развивать столь значимый конкурс, учтя все его недоработки и уязвимости — такое уже не раз бывало в истории РГНФ. Однако случилось иное. Грянула реорганизация фонда, приведшая к пересмотру многих прежних правил и установок, и конкурс был закрыт без объяснения причин. Две изданные книги так и остались первым и последним опытом государственного финансирования научного перевода (Науменко, 2013, Naumenko, 2017).

Один из выводов, какой можно сделать из этого примера, заключается в том, что, несомненно, само российское музыковедение в целом показывает чрезвычайную незаинтересованность в продвижении собственных идей. Не буду сейчас касаться проблем «капсулирования» научной тематики или плагиата как одного из методов производства научных текстов. Везде, где это существует, ни о какой научной открытости не может быть и речи. Это действительно «больные» места современной российской науки, однако следует признать, что в музыковедении их границы относительно локальны. Мне хотелось бы привлечь внимание к проблеме национального масштаба: одна музыковедческая заявка в год на уникальный конкурс, до сих пор не имевший прецедентов. Наверное, на этом фоне не следует слишком удивляться, что он просуществовал так недолго.

Довольно примечательной оказалась и та часть конкурса, что была связана с рассылкой книг в зарубежные научные центры. Необходимо было составить список, куда вошло бы не менее 300 зарубежных адресов. В связи с этим некоторые руководители фонда всерьез высказывали сомнение, что в мире наберется целых 300 учреждений с отделениями русистики; к счастью, их оказалось значительно больше. И это, конечно, до некоторой степени может отражать масштаб предполагаемой аудитории русской науки.

В течение года на перевод «Текстологии» вышло 2 небольших рецензии в американских журналах (Panteleeva, 2018, Zavlunov, 2018); это составило некоторый хотя и довольно скромный, но все же интересный и поучительный материал. Обе рецензии написаны известными музыковедами-русистами, имеющими русское происхождение. В одной из них дается толкование ключевого термина книги — «текстология», смысл которого видится автору исключительно российским продуктом. Однако так ли это? Сошлюсь на высказывание ведущего отечественного текстолога Е. Левашева: «Как чаще всего воспринимается нынче фраза “Текстология музыкальной науки”? К великому сожалению, в области отечествен-

¹ РГНФ — Российский гуманитарный научный фонд — основан в 1994 году. Учредителем является Правительство Российской Федерации. В 2017-м присоединен к РФФИ — Российскому фонду фундаментальных исследований в качестве структурного подразделения.

23 ноября 2020 года на заседании Правительства России было объявлено о плане присоединения уже РФФИ — к РНФ — Российскому научному фонду (Юрьев, 2020).

ного музыкознания она резко сузила свой содержательный диапазон, стала для большинства профессиональных музыкантов почти синонимом сопроводительных разъяснений к музыкальному тексту композиторских опусов» (Левашев, 2014, с. 218).

Однако автор рецензии замечает нечто другое, прямо противоположное, — не выпадение из привычного исследовательского формата, а, напротив, его подтверждение: «Это работа автора, пишущего из русской академической традиции, что следует уже из самого названия. “Текстология” — это российская субдисциплина, которая имеет более герменевтическую склонность, чем область текстовой критики, из которой она развивалась с 1991 года: она направлена на историческую интерпретацию текстов как документов своего времени» (Panteleeva, 2018, с. 653).

Кроме того, достаточно критически оценивается то, что изнутри постсоветского музыкознания кажется настоящим прорывом: свобода в выборе тем, приведшая к освоению таких областей, как духовная музыка, русский и западный авангард, музыкальная культура русского зарубежья и т.д. Зарубежные отзывы при этом акцентируют все еще сохраняющуюся узость исследовательского репертуара, в котором практически отсутствуют исследования целого ряда тем, магистральных для западной науки. Это популярная музыка, а также такие проблемы, как музыка и гендер, музыка и политика, музыка и этническая принадлежность и т.д. Таким образом, современное российское музыкознание получает оценку вне учета ее собственных социокультурных обстоятельств, но исключительно с позиции совпадения/несовпадения с актуальными зарубежными трендами.

Даже в этом маленьком случае непонимания можно уловить тот еле заметный привкус «чужого», о чем когда-то писала Марина Цветаева, обращаясь к западному собеседнику: «Вы всегда будете воспринимать меня как русскую (...)»²; и это «чужое» все никак не может преодолеться, даже если «западный собеседник» — тоже русский человек.

Впрочем, мне бы не хотелось, чтобы единственным материалом доклада была моя книга и ее скромная рецепция на Западе. Просто так получилось, что это исследование, как и монография К. Зенкина (Зенкин, 2015, Zenkin, 2018), — единственные переводы, отправленные в зарубежные научные центры в рамках государственной поддержки, — оказались связанными с проблемами отечественного музыковедения, а не музыки, и в этом заключается некоторая специфика. Тут следует подчеркнуть именно сам предмет: *в отличие от русской музыки, русское музыкознание еще далеко не преодолело те множественные барьеры, которые лежат на пути продвижения наших исследований к западному читателю.*

Возвращаясь к формулировке доклада, вполне отдаю себе отчет, что она нуждается в коррекции по всем позициям: как минимум требуется и уточнение основных понятий, и ограничение материала. Ну вот, например: понимаем ли мы сами, русскоязычные исследователи, что представляют собой два обозначенных субъекта взаимодействия — современное российское музыкознание и западное академическое сообщество? Можно ли, в принципе, давать обобщающие определения таким сложносоставным феноменам, к тому же сформированным в различных методологических, понятийно-терминологических и иных традициях, обращенных к разным темам и проблемам и т.д.?

Например, «современное российское музыкознание» сегодня представляет собой внушительное количество исследований, отнюдь не однородное ни по составу, ни по текстуре, ни по методам, ни по мастерству; его можно классифицировать по целому ряду критериев,

² Из эпитафии к статье Н. Брагинской о «мировой безвестности» выдающегося ученого-филолога О. Фрейденберг: Марина Цветаева – Райнеру Мария Рильке 9 мая 1926 года (Брагинская, 2009, с. 3).

среди которых наиболее показательный — это, конечно, распределение тематических интересов. Здесь наиболее достоверную картину, с учетом специфики отечественной науки, дает изучение диссертационных исследований.

В самом крупном плане тематику диссертаций можно разделить на три большие группы: первую образуют исследования русской музыки различных эпох, вторую — исследования музыки зарубежной. Оставшаяся группа обращена к проблематике музыкального исполнительства, педагогики и некоторых специальных вопросов, в определенном смысле немагистральных с точки зрения сложившихся исследовательских традиций. В процентном отношении это выглядит примерно так: на тысячу диссертаций, защищенных в период с 1991 года до настоящего времени, примерно 200 диссертаций пишутся по русской музыке до 1917 года, 100 — по советской и постсоветской музыке, то есть совокупно около трети всех работ; 100 диссертаций по западной музыке до XX века, чуть больше 100 — по западной музыке XX века, и еще примерно 50 — по зарубежной музыке неевропейских стран. То есть получается, что *две основные тематические группы, почти равные по количеству исследований, связаны с изучением музыки соответственно отечественной и зарубежной*. Таковы национальные особенности нашего музыкознания, имеющего, помимо различных количественных и качественных характеристик, еще одну, существенно отличающую ее от западной традиции: преимущественно консерваторское происхождение исследований. Устоявшееся в консерваториях деление на кафедры теоретические и исторические, отечественные и зарубежные, непосредственным образом влияет на производство научного продукта — хотя это, безусловно, далеко не единственный смыслообразующий фактор российской науки о музыке.

Если же говорить о тематических интересах отечественного музыковедения в их взаимосвязи с интересами мировой науки, то совершенно очевидно, что они заметны лишь в первой группе, связанной с изучением проблем музыкальной русистики, да и то частично. Однако только в этой области можно обнаружить такие осязаемые практические результаты, как взаимное рецензирование книжных новинок, цитирование, включение в библиографические обзоры, совместные научные мероприятия³, публикации в журналах, работу по грантам и выпуск тематических научных сборников с интернациональным составом участников⁴. В этой области за последние годы произошел наиболее заметный сдвиг — во многом благодаря деятельности западных профессоров российского происхождения (хотя и не только). Таким образом, и «западное академическое сообщество» по отношению к «современному российскому музыкознанию» проявляет себя, скорее, фрагментарно.

Еще один срез проблемы демонстрирует научно-организационная инициатива — и здесь тоже мы во многом обязаны нашим бывшим соотечественникам. Достаточно вспомнить выдающегося музыканта А.В. Ивашкина (1948–2014), лондонского профессора: состоявшаяся прошлой осенью конференция в РАМ им. Гнесиных еще раз показала, какой значимой может стать связующая роль даже одного человека.

Сегодня одним из заметных коммуникаторов в области музыковедения можно считать И. Ханнанова, чьи слова были процитированы в начале моего доклада. Его старания за-

³ См., в частности, публикацию американского музыковеда Й. Крауса о II конгрессе Общества теории музыки, проходившем в Московской консерватории (Kraus, 2015).

⁴ Один из недавних убедительных примеров такого рода — сборник «Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery», выпущенный при совместном участии российских и британских ученых (Russian Music since: Reappraisal and Rediscovery 1917, 2017).

метны и в организации Общества теории музыки, которую сам он полагает едва ли не важнейшей институцией, обеспечивающей функционирование современного музыковедения (Ханнанов, 2013, с. 6991), и в некоторых других международных предприятиях. То же можно сказать и о других ученых, уехавших на Запад: мы видим их присутствие и в числе участников международных конференций, и в редколлегиях научных журналов, и среди рецензентов научных трудов. На данном этапе, вероятно, такое положение вещей вполне естественно — и это характеризует современное состояние науки не только в России, но и в других восточноевропейских странах, стремящихся приобщиться к мировой научной дискуссии. Однако в других гуманитарных науках такое движение гораздо более заметно, чем у музыковедов. Вероятно, и нам необходим целый ряд организационных усилий, чтобы вывести ситуацию на иной уровень, в том числе проведение широкомасштабных конференций, посвященных данной проблеме. А пока, наверное, было бы более правильным говорить не о восприятии русских идей западным сообществом, а о проблеме «присутствия или отсутствия» (Н. Брагинская) русскоязычного музыковедения в западном академическом пространстве.

Литература

1. Баяхунова, Л.Б. Левон Акопян: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам» // *Культура в современном мире*. 2011. № 3. URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2011/03/2011-03_r_kvm-s9.pdf (дата обращения: 02.04.2019).
2. Брагинская Н.В. *Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе*. М.: Высшая школа экономики, 2009. 40 с.
3. Зенкин К.В. *Музыка – Эйдос – Время: А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке*. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
4. Курносова С.Е. Судьба русской музыки на Западе. Интервью с музыковедом Ильдаром Ханнановым // *Musicus*. 2017. № 1 (49). С. 37–42.
5. Левашев Е.М. Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. (Рецензия). М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с. // *Вестник РГНФ*. 2014. № 4. С. 217–223.
6. Науменко Т.И. *Текстология музыкальной науки*. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
7. Юрьев Д. РФФИ и РНФ объединят в числе прочих институтов развития // *Indicator*. 23 ноября 2020. URL: <https://indicator.ru/humanitarian-science/rffi-i-rnf-obedinyat-v-chisle-prochikh-institutov-razvitiya-23-11-2020.htm> (access date 06.12.2020).
8. Ханнанов И.Д. Общество теории музыки как способ существования современной науки о музыке // *MUSİQİ DÜNYASI*. 2013. № 4 (57). С. 6990–6995.
9. Kraus J. Report on the Second Congress of the Russian Society for the Theory of Music // *Music Theory Online*. Vol. 21, Number 4, December 2015. Retrieved May 25, 2020, from <https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.4/mto.15.21.4.kraus.html> (access date: 25.05.2020).
10. Naumenko T.I. *Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union*. Moscow: Progress-Tradition, 2017. 446 p.
11. Panteleeva O. Review of “Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union” by Tatyana Naumenko // *The Russian Review*. 2018, October. Vol. 77. № 4, pp. 653–654.
12. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p.
13. Zavlunov D. Textological Aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union // *Slavic & East European Journal*. Winter 2018. Vol. 62. Issue 4, pp. 774–775.

14. Zenkin K.V. *Music – Eidos – Time. Aleksey Losev and scope of contemporary discipline of music*. M.: Progress-Tradition, 2018. 528 p.

References

- Bayahunova, L.B. (2011). Levon Akopyan: «My mnogim obyazany zapadnym ispolnitelyam, muzykovedam, kritikam» [Levon Hakobyan: “We owe much to Western performers, musicologists, and critics”]. *Kul'tura v sovremennom mire*, 3 [Culture in modern world]. Retrieved April 2, 2019, from http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2011/03/2011-03_r_kvms9.pdf
- Braginskaya, N.V. (2009). *Mirovaya bezvestnost': Ol'ga Frejdenberg ob antichnom romane* [Worldwide oblivion: Olga Freudenberg on the ancient novel]. The HSE Publishing House.
- Khannanov, I.D. (2013). Obshchestvo teorii muzyki kak sposob sushchestvovaniya sovremennoj nauki o muzyke [The Society of Music Theory as a way of modern musicology]. *MUSIQI DÜNYASI* (4), pp. 6990–6995.
- Kurnosova, S.E. (2017). Sud'ba russkoj muzyki na Zapade. Interv'yu s muzykovedom Il'darom Han-nanovym [The fate of Russian music in the West. Interview with musicologist Ildar Khannanov]. *Musicus* (1), pp. 37–42.
- Levashev, E.M. (2014). Naumenko T.I. Tekstologiya muzykal'noj nauki. (Recenziya) [Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union (Review)]. M[oscow]: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013. 584 s. *Vestnik RGNF* (4), pp. 217–223.
- Naumenko, T.I. (2013). *Tekstologija muzykal'noj nauki* [Textological aspects of musicology in Russia]. Pamjatniki istoricheskoy mysli.
- Naumenko, T.I. (2017). *Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union*. Progress-Tradition.
- Kraus, J. (2015, December). Report on the Second Congress of the Russian Society for the Theory of Music. *Music Theory Online*. 21 (4). Retrieved May 25, 2020, from <https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.4/mto.15.21.4.kraus.html>
- Panteleeva, O. (2018, October). Review of “Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union” by Tatyana Naumenko. *The Russian Review* 77 (4), 653–654.
- Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. (2017). Oxford University Press.
- Yur'ev, D. (2020, November 23). RFFI i RNF ob'edinyat v chisle prochih institutov razvitiya [The Russian Foundation for Basic Research and the Russian Science Foundation will unite among other development institutions]. *Indicator*. Retrieved December 6, 2020, from <https://indicator.ru/humanitarian-science/rffi-i-rnf-obedinyat-v-chisle-prochikh-institutov-razvitiya-23-11-2020.htm>
- Zavlunov, D. (2018, Winter). Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union. *Slavic & East European Journal*, 62 (4), pp. 774–775.
- Zenkin, K.V. (2018). *Music—Eidos—Time. Aleksey Losev and scope of contemporary discipline of music*. Progress-Tradition.

Tatiana I. NAUMENKO

D.Sc. (Art History), Professor, Head of the Music Theory Department, Vice-Chairman of Dissertation Supervisory Committee D 210.012.01 (PhD and D. Sc.), Vice-Rector for Research, the Gnesins Russian Academy of Music

НАУМЕНКО Татьяна Ивановна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, заместитель председателя диссертационного совета Д 210.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, проректор по научной работе Российской академии музыки им. Гнесиных

t.i.naumenko@gmail.com

LIFE HISTORY AND ITS ROLE IN THE STUDY OF ART HISTORY¹

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ И ЕГО РОЛЬ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ

Abstract. The article is devoted to the argumentation of the key importance of the biographical method among other approaches to the study of artistic creativity. One of the most difficult stages of scientific research is the definition of a methodological toolkit that allows to identify the specifics of any artistic phenomenon. Reconstruction of the chronology of the life path, individual facts of the creator's biography, the study of authentic documents, epistolary heritage, memoirs, etc., allows not only to clarify the aesthetic and style guidelines of the author of works of art, but also to create a holistic picture of the cultural era. The complexity of the biographical method due to various factors (fragmentary information, different versions of events leading to inevitable mythologization of the author's persona, etc.) is emphasized in the article.

The connection between everyday life and creative hypostases of the artist's personality is not explicit and is not regulated. Nevertheless, biography is a vital source of understanding of creative imagination, since it reflects the connection of the creator with the era, culture, and everyday life. The biography helps to identify the psychological type of a person in its national and social conditionality. The importance of biographical details in understanding artistic realities is considered in the article on the example of an unknown autograph of Boris Pasternak discovered in 2015 in Nizhny Novgorod—a verbal and musical recording in the album of a gymnasium friend. Based on the study of this document, we come to an understanding of the dramatic choice of the 17-year-old author between music and poetry (in favor of the latter) and further—to an additional rationale for the role of the sound element for Pasternak's poetic thinking.

Special attention is paid to the problem of relations between Boris Pasternak and Alexander Scriabin. As a result of the analysis of the autograph—the album sheet, as well as memoir and epistolary sources, conclusions are drawn about the decisive influence of the composer-idol on the feelings order of the young poet and his “fatal” role in Pasternak's “voluntary refusal” from music.

Keywords: Life history, biographical method, music, poetry, album sheet, Boris Pasternak, Alexander Scriabin, absolute pitch

Аннотация. Статья посвящена аргументации ключевой значимости биографического метода в ряду других подходов к изучению художественного творчества. Одним из самых сложных этапов искусствоведческого исследования представляется определение методологического инструментария, позволяющего выйти на выявление специфики какого-либо художественного феномена. Реконструкция хронологии жизненного пути, отдельных фактов биографии творца, изучение аутентичных документов, эпистолярного наследия, мемуаристики и т.д. позволяют не только прояснить эстетические и стилевые ориентиры автора художественных произведений, но и выйти на создание целостной картины культурной эпохи. В статье акцентируется сложность биографического метода, обусловленная различными факторами (фрагментарные сведения, разные версии событий, порождающие неизбежную мифологизацию личности творца и т.п.).

¹ Translated by Danny Naraevsky, Oxford University (UK).

Связь повседневно-жизненной и творческой ипостасей личности художника не явна и не регламентирована. Тем не менее биография является важным источником понимания творчества, поскольку она отражает связь творца с эпохой, культурой, бытом. Жизнеописание помогает выявить психологический тип личности в его национальной и социальной обусловленности. Значимость биографических подробностей в понимании художественных реалий рассматривается в статье на примере обнаруженного в 2015 году в Нижнем Новгороде неизвестного автографа Бориса Пастернака — словесно-музыкальной записи в альбом друга-гимназиста. На основе изучения данного документа осуществляется выход к пониманию драматизма выбора 17-летнего автора между музыкой и поэзией (в пользу последней) и далее — к дополнительному обоснованию роли звуковой стихии для поэтического мышления Пастернака.

Специальное внимание в статье уделено проблеме отношений Бориса Пастернака и Александра Скрябина. В результате анализа автографа–листка из альбома, а также мемуарных и эпистолярных источников сделаны выводы о решающем влиянии композитора-кумира на строй чувств молодого поэта и о его «роковой» роли в «добровольном отказе» Пастернака от музыки.

Ключевые слова: жизнеописание, биографический метод, музыка, поэзия, листок из альбома, Борис Пастернак, Александр Скрябин, абсолютный слух

The connection between the everyday life and creative incarnation of the artist's personality is unobvious and unregulated. Nevertheless, a biography is an important source of understanding of creativity, since it reflects the connection of the creator with the era, culture, way of life, social circle and range of interests. Life history helps to identify the psychological type of personality in its national and social conditioning. A study of the artist's real life enables a recreation of the origin of aesthetic, stylistic, genre preferences of the author. What's more, individual life events, memoirs, an epistolary heritage not only shed light on oeuvre events, but often become the key to understanding them.

As a genre sphere dating back to ancient times, life history exists today in a variety of typological forms, over a wide range from artistic and fantasy to strictly documentary genres. Intellectual, psychoanalytic, artistic, popular biographies, autobiographies, literary portraits, life chronographs, encyclopedia biographies, historical monographs, compendiums, annals of life and work—here are just some types of texts that testify to the endless path of comprehending the secrets of artistic creation.

As is known, the biographical method—is one of the first scientific methods of studying art, developed in the theory of literature in the era of romanticism by the French critic, poet and writer Charles Augustin Saint-Beuve. Defining creation as “the objectified reincarnation of the author's ‘self,’” Sainte-Beuve claimed: “I am only a *draftsman* who creates portraits of great people. I have always believed that the pen should be dipped in the inkwell of the author you intend to write about.” (Saint-Beuve, 1989, p. 51)

After the highly heated discussions of the 19–20th centuries, which “split” the academia into polar camps of supporters of the biographical method (along with Sainte-Beuve, we can mention his follower Hippolyte Taine) and those thinkers who defended the irrelevance of the “plain” description of the artist's life events (among them—Marcel Proust, Guido Adler, Karl Dahlhaus, Boris Vipper), holding that a biography is affirmed in the focus of close attention of art historians,

philologists, philosophers, culturologists, psychologists. The skepticism still exists today (“the biography has long been ostracized by the academy, remaining a popular genre among the general public”. (Meister, 2017) Nevertheless, the trend designated in science as a “biographical turn” claims to be a major change in the scientific methodology as a whole.

The beginning of the 21 century has opened a new significance of biographic science as an independent sphere of scientific knowledge (Applegate, 2017, pp. 186–187). Tellingly, the reasons for its actualization are determined by no means exclusive indication of the turn of humanitarian research to nowadays highly popular issues of everyday life. The determining motive was the understanding that a life history is not reducible to the function of “canvas for a monograph,” (Valkova, 2013, p. 13) and the chronicle of life and work does not occupy a “marginal position,” remaining in the shadow of dissertations and monographs, but becomes the key to penetrating a creative lab of the genius. Leading modern researchers of biographic science provide a comprehensive justification for the fact that precisely biography events and autobiographical narratives are the “building blocks for constructing the theoretical models,” (Schütze, 2007, p. 1) because “when laying down the history of life as a whole, the telling individual conveys the basic order and structure of the identity of their life.” (Schütze, 2007, S. 9)

The novelty of comprehending the genre lies primarily in the recognition of its bilingualism, which is manifested in a combination of documentary authenticity (the desire to “give voice to the material” [the expression of Alexander Mikhailov] and a research insight), in harmonizing the “authentic method of biography” (Barsova, 2012, p. 219) and academic commentary and citations. Combining empirical observations, a description of facts and documents, scientific reflections, interpretations and evaluations, a biography always remains a “mixed novelistic and scientific genre”. (Kirillina, 2009, p. 11) For a modern “chronicler,” it is natural to connect research positions to the dialogue: while maintaining documentary chastity, a biographer needs the ability to decipher historical texts, to reconstruct events and analyze their various interpretations, which “in itself involves subtle and creative work.” (Valkova, 2013, p. 16) I. Barsova, speaking of the focal in recent decades issue of “*self-cognition* of the genre of scientific biography”, emphasizes the fundamental importance of the “ability to manage the material,” of the “talent of a playwright” for the writing musicologist (Barsova, 2012, p. 219).

There is acknowledgement of the complexity of biographical method linked to various factors (fragmentary information, different versions of events, etc.). Persistent skepticism regarding life history, associated with the illusion of lightness and superficiality of description, is becoming a thing of the past. There is now the understanding that the artist’s “life” and “creativity” exist in inextricable unity, they “do not differentiate into two disjointed flows,” (Kirillina, 2009, p. 2) and should be considered “against a very diverse contextual background: historical events, literary and artistic phenomena, everyday realities, documents, portraits.” (Kirillina, 2015, p. 5)

To date, biographic science is one of the most controversial areas of humanitarian knowledge. The dilemma “the source and the historian” has become extremely acute (Barsova, 2012, p. 219), leading the biographic science far beyond the limits of history—to phenomenology, gestalt psychology, sociology, cognitive science.

On the other hand, the experience of life history turned out to be a demanded and productive instrument in many sciences, having overcome the “humanities-only” tag. As a reconstruction of life events, the biographical method currently confirms its universality in discussing the challenges of various scientific fields (Rosenthal, 2018, pp. 155–160).

Researchers pay special attention to the challenge of connecting document and myth in a biography. In this respect, T. Levaya's assertion about the need to create an "honest" documentary biography about Scriabin is characteristic: "after all, few of the greats have suffered so much from mythological fervor. But also few others were loved so much, being so intriguingly attractive to entire generations of descendants." (Levaya, 2007, p. 177) Mythologisation of the artist's personality is a common phenomenon; it is usually proportional to the scale of the creative gift. The glorification of geniuses (a process often provoked by the artistic personalities themselves) is due to aesthetic, ideological, psychological and other reasons. "As a result, biographies can tell a lot not only about the main character, but also about biographers, as well as about the historical context they were written and read." (Ikonnikova, Leonov, 2018, p. 171) Still, the task of modern biographic science cannot lie in the debunking and unveiling the fabrications and false information. The destruction of myths is "unproductive. It's necessary to understand why the myth arose in connection with this person, how it developed and what impact did it have." (Kirillina, 2010) At the same time, the reduction of the image of "genius to the level of the layman" (Kirillina, 2010), the debunking of grand concepts that prevailed in the consciousness of the creator, the absolutisation of describing the everyday realities are fraught with no less problems and dangers for the authors of the artist's life histories. Thus, the dialectic of the genre lies in overcoming the marginalization of reconstruction while preserving the objectivity of the research.

The biographical genre, which has established itself among the most attractive and popular spheres of academic literature, today reveals unforeseen difficulties, too: the life history of the artist is tightly dependent on disappearing information. With the development of digital civilization, the epistolary genre, diaries, memoirs, etc. are becoming a thing of the past, limiting the researcher's options to fully and reliably reconstruct the path of creating a piece "from intention to premiere." (Barsova, 2012, p. 223) The artistic experience of past eras is all the more important for contemporary art history (especially for novice biographers), as it fosters a "taste" for original evidence and authentic documents that ensure "'firsthand' understanding of the atmosphere of time", reconstruction of the "cultural aura of the era," using a part in order to "see the image of the culture itself." (Levaya, 2017, p. 11) In this reconstruction, every detail that could shed light on unexplained facts and discover something new in seemingly exhaustively studied biographies—is crucial.

In the context of the discussed issues, an interesting example is the story of one document of the Silver Age, discovered by antiquarian Alexei Tyurin and philologist Leonid Bolshukhin in 2014 in Nizhny Novgorod. This document is a handwritten album of George Kurlov, a classmate of Boris Pasternak, a comrade of the future poet at the famous Polivanovskaya 5th classical gymnasium. In accordance with the popular genre of handwritten literature, for 11 years (from April 1904 to January 1915) various texts were added the album: the sublime tone is set by quotes from the Gospel of Luke, Indian proverbs, wise thoughts—notes of father, mother, brother, friends, school peers.

On the eleventh page of the album, there is a previously unknown autograph of Boris Pasternak, consisting of a musical fragment (five-bar musical notation with remarks *Con impeto*—"impulsively, ardently" and *Sordo crescendo e accelerando poco a poco ff*—"with a gradual increase sounding and accelerating") and a philosophical aphorism: "Let beauty outside of you be your best incentive, and beauty inside you be your highest goal, then you will find out how deep the suffering can reach." (Kurlov, 1904–1915, p. 11) The autograph is dated September 30, 1907 and ends with the characteristic signature of the 17-year-old author: his usual signature "B. Pasternak," under

the philosophical lines—the initials of “BP,” which are gracefully curved in such a way that they form a treble clef (Fig. 1).

The Nizhny Novgorod “find” coincided in time with a new wave of interest in the work of the Nobel laureate. This interest was largely due to new publications on Pasternak. These include a novel of his great-niece Anna Pasternak (Pasternak, 2017) about the secret life of Boris filled with rich details and about his love for Olga Ivinskaya, who became the prototype of Lara from the “Doctor Zhivago” novel. In the same series is the study “Zhivago’s Secret Journey: from typescript to book,” written by Professor of the University of California Paolo Mancosu (Mancosu, 2016). Here, the author restores the dramatic history of “Doctor Zhivago” typescripts (there were at least six), which Boris Pasternak sent outside the Soviet Union, which, thanks to a network of contacts, ensured Russian publication in the West and translation into other foreign languages. P. Mancosu continues to investigate this story, which he began in his 2013 book “Inside the Zhivago Storm.”

Fig. 1. *The drawing by Boris Pasternak²*



Georgy Kurlov’s album³ and, above all, the page written by Pasternak, have already attracted the probing attention of scholars. Behind a small document, answers were found to fundamental questions of great importance “for a more complete life history of Pasternak,” as well as “for the reconstruction of some links in the creative history of ‘Doctor Zhivago.’” (Bolshukhin, Aleksandrova, 2018, p. 255)

For musicologists, Boris Pasternak’s musical and philosophical autograph is interesting in many ways. First of all, we have a unique example of the combination of music and the word, the one that Pasternak would not repeat anywhere else. The autograph reveals certain secrets regarding the two artists—Scriabin and Pasternak, providing additional material for reflections on Pasternak’s voluntary “refusal” to compose music and his choice in favor of poetry and prose. The entry

² A photo of the sheet from the album is printed with the kind permission of the Nizhny Novgorod antiquary Alexei V. Tyurin, who owns the item.

³ Georgy Kurlov is the author of the essay “On Pasternak: From Gymnasium Memoirs”, published in 1958 in the Parisian newspaper “Russian Thought”. According to a number of evidence, Georgy Kurlov was the prototype of one of the characters in the “Doctor Zhivago” novel (Bolshukhin, Alexandrova, 2018, p. 254).

in the album of the gymnasium comrade is also interesting through the prism of general issues: the dialectics of sound and word, philosophy and psychology of artistic creation. It opens additional perspectives of the study of the genre of musical miniature "Sheet from the album" that was so popular in the romantic and post-romantic culture, providing new insights to the portrait of symbolism and the Silver Age as a whole.

So, what is the role of this seemingly insignificant artifact in the life of the poet? What remarkable particularities of his work can an autograph reveal? What new can the page from the album of the gymnasium comrade report on the Pasternak phenomenon?

30.XI.1907—this is the date of the autograph. This date indicates the time when seventeen-year-old Boris Pasternak, after several years of musical studies, decides to become a composer and lives confident that his choice was the right one. As is known, music has been a natural environment from the first years of the poet's life. "Music, sharing the throne with paintings, reigned in the Moscow house of Pasternak." (Platek, 1989, p. 194) The outstanding and original pianistic talent of Rosalia Kaufman, the poet's mother, was highly appreciated by N. Rubinstein, Yu. Engel, N. Kashkin, and A. Scriabin, who was bringing her his compositions and liked to listen to them in her performance (Pasternak, 1997, p. 9). A student of Theodor Leschetizky, a pianist from a young age, she actively toured with solo concerts and ensemble programs. Austrian critics compared her play "with the play of Franz Liszt and Anton Rubinstein." (Pasternak, 1975, p. 269) Before her marriage, she taught at the Odessa School of Music, was a Professor at the Imperial Russian Musical Society.

The awakening of consciousness, from "forgetfulness of infancy" to "subsequent childhood," and the growing retention capacity of the poet are associated with music (Pasternak, 1982, p. 416). The music gave him a meeting with Alexander Scriabin, a composer who conquered Boris with the scale of talent, the ability "to re-create the world in musical embodiment," (Pasternak, 1997, p. 13) a mystically minded philosopher convinced of the boundless and all-conquering power of art. For the thirteen-year-old Pasternak, this acquaintance seemed a sign of fate, he saw in Scriabin the highest embodiment of genius, the ideal of a true artist, a deity, an idol. The confession included in the "Letter of Protection" is telling: "Adoration, it hits me harder and more unvarnished than a fever. When I see him, I turn pale, just to turn a deep red precisely because of this pallor [...]. More than anything, I loved music, more than anyone in it—Scriabin." (Pasternak, 1993, p. 189) Further on, describing the overwhelming influence of the idol, with a certain pinch of skepticism, Pasternak notes that at that particular time he was most of all affected by the perceived "Scriabin's tinge of egocentrism or even Nietzscheanism."

The date of the record in the album testifies to a time filled with admiration for Scriabin's music and the languor of waiting for an upcoming meeting with the composer, who for quite a long time—from 1904 to 1909—lived abroad. In February 1904, before leaving for Italy, Scriabin came to Pasternak family to say goodbye and instructed Boris to serious music lessons, expressing confidence in the young man's obvious musical abilities. Joel Engel, one of the most capable students of S. Taneyev, consented to teach the theory and composition lessons, and Pasternak learned a lot from him. At the same time, both the preserved piano compositions and the autograph of 1907 give a clear idea of who was the master of the thoughts and hopes of the aspiring composer.

The album record reflects the undoubted influence of Scriabin, reinforced by the enthusiasm for the symbolist "Symphonies" by Andrei Bely. The Scriabin's "trace" is recognized in the emotional expression of the intonational and rhythmic structure of the sheet from the album, in the emphasized internal conflict of textured layers, the intentional open non-squareness of the structure.

Chromatically-broken ascent of the melody amplified by octaval duplications and “heavied” with chord progressions, sustained ostinato bass, harmonic instability (throughout the five-bar—octaval *tremolo* on dominant bass *H*), remarks accompanying the musical notation (*con impeto, crescendo e accelerando*)—all of this creates strong associations with Scriabin themes. At the same time, the autograph does not duplicate fragments of the idol’s works, nor does it coincide with Pasternak’s own creations.

There is no doubt that, despite his novice-like imperfect composing experience and a highly naive imitation of Scriabin, the autograph captures the time of creative “burning” and even obsession with music. This is felt even in the handwriting graphics—a sweeping, impulsive, energetic hand, at the same time reflecting confidence and inner concentration. The genre of the handwritten album, as you know, has traditionally assumed improvisational spontaneity, the poetic upbeat of the recorded texts. In this sense, the laws of the genre coincided with the aspirations of the author of the record. But why did Pasternak not limit himself to either music or verbal text?

The craving for philosophizing is not uncommon for a seventeen-year-old, romantically inclined young man. For Pasternak, precisely the union of music and philosophy was important. Of course, the influence of the “deity” is also reflected here. Just as close to him is the judgment of F. Nietzsche: “Has any one ever observed that music *emancipates* the spirit? Gives wings to thought? And that the more one becomes a musician the more one is also a philosopher?” (Nietzsche, 1990, p. 529)

The idea of the philosophical nature of music, its metaphysical powers, felt in the text of Pasternak’s record, meets here with Scriabin’s famous attraction to the word, “as testified by the titles of his works, the programmatic comments (prosaic and poetic), the most detailed author’s comments in the musical texts, where the lexical structure seems to go beyond application; finally, the independent poetic experiments.” (Levaya, 2017, p. 58) It is characteristic that the pathos of verbal commentary is addressed to transcendental mystical spheres, to liberation from “inert” matter and reflects the desire to overcome the “captivity” of the world, to make a breakthrough to the divine.

The mystical mood of young Pasternak, expressed in the verbal dictum of the autograph, sends us not only to Scriabin, but also to Schopenhauer, Wagner, Nietzsche (who were part of the intellectual hobbies of both the master and the student), to young symbolists. In “Letter of Protection,” Pasternak admits that in the six years after Scriabin’s departure, he kept the memory about the farewell handshake, and all his development was only a further transformation of the living imprint of the Scriabin’s hand, “given to the mercy of growth.” (Pasternak, 1993, p. 189) The autograph of 1907 fits surprisingly well into this “further transformation.”

Pasternak no longer imagined life outside of music (Pasternak, 1993, p. 189), which had completely captured his consciousness, infused all his dreams, aspirations, hopes—for him, it had become a “cult.” All the more acutely he experienced his own flaw—the lack of absolute hearing, which his mother fully possessed (Pasternak, 1993, p. 189). He was not comforted by the fact that among the great classics and outstanding contemporary composers, very few have perfect ear. He understood that the rare ability to hear the absolute pitch was unrelated to “general musicality,” (Pasternak, 1993, p. 190) that it testifies primarily to the physical qualities of hearing and does not affect the deeper layers of consciousness. The young man was ready to forgive this “sin” (that is what he called this shortcoming) to many, but not to himself. The sin of lack of absolute hearing burdened his relationship with music. Many years later, in his first autobiographic experiment, Pasternak calls music “that destructive pinnacle that collected everything most superstitious and

self-denying in me, and therefore, whenever my will was given hope at some evening inspiration, in the morning I hurried to humiliate it, recalling again and again the said defect.” (Pasternak, 1993, p. 190)

Going to meet with Scriabin who returned from abroad, the young B. Pasternak brought him “some serious work,” but above all, “love and apologies for an imagined awkwardness, which have long surpassed any expression and which I surrendered unconsciously for” (Pasternak, 1993, p. 190). Not only did Scriabin like Pasternak’s works, he expressed confidence that the author “would have a say in music.” (Pasternak, 1993, p. 190) At this, the great composer sat down at the piano and accurately reproduced the fragment that attracted his greatest attention. This shocked the novice composer: “he repeated it in the wrong tone, and the flaw that had tormented me all these years has splashed from under his hands like his own.” (Pasternak, 1993, p. 191)

The complex set of feelings described in the autobiography, testifying to the experienced spiritual breakdown, is very difficult to understand. On the one hand, the young man was overwhelmed by a painful disappointment in the “deity” whom he loved so selflessly and unconditionally. But at the same time—this was not a debunking of an idol, on the contrary: the story that happened “raised him from previous height to a new one” (Pasternak, 1993, p. 192). Touching the innermost world of the great composer became for the beginning composer “fatal” event, which determined the decisive rejection of music as a future profession.

In order to understand the scale of Pasternak’s personal drama, it should be noted that over the next century, which distances us from the described event in his life, the absolute pitch remains the subject of close attention of various researchers. Psychologists, art historians, experts in ecology, anatomy, medicine, genetics, linguistics, and philosophy have studied the relationship between the prevalence of absolute hearing and environmental ecology, psychophysical anomalies of human development (Kupferstein, Walsh, 2015, p. 390). The high prevalence of absolute hearing in Japan and China and the low number of such people in the West have been justified. Based on empirical observations, it has been concluded that the early learning of music contributes to the detection and development of absolute hearing (Miyazaki; Ogawa, 2006, pp. 63–78), there are studies of the relationship between color and absolute hearing, the methods for the development of absolute hearing in adulthood have been developed and described Wong, Yip, Lui, Wong, 2019).

Nevertheless, the ability to recognize the absolute pitch remains “closed” for an exhaustive explanation—even for researchers who have penetrated the depths of human consciousness. The causes and conditions for the emergence of this cognitive ability have not been reliably determined. It remains unknown, what exactly contributes to the acquisition of absolute hearing, what environmental factors presumably affect its development. Moreover, “the results of cognitive research indicate that absolute pitch is not a cure-all solution for becoming an experienced musician, but a rare feature of perception.” (Coll, Vuichoud, Grandjean, James, 2019) The current level of the case study does not allow us to reliably answer the question of whether the true-absolute hearing gives additional advantages in understanding music. It has been proven that early music education is a necessary condition for acquiring the absolute pitch, but not the only one (Miyazaki, Ogawa, 2006, pp. 63–78); globally, there is a vast number of people who have not been involved in music since the age of four, but who have absolute hearing.

For young Pasternak, who was deeply suffering from his lack of absolute hearing, a visit to Scriabin was a tragic end to his experiences that lasted for six years. After the “fatal” meeting with the composer “deity,” B. Pasternak *parted* with the music, though, by his own admission, this

wasn't his conscious decision ("without my knowledge, the world that forever inherent was melting and cracking" (Pasternak, 1993, p. 192)—to abandon the seemingly obvious professional prospects. Later, characterizing his relationship with music, he would use the lethal words "amputation," "befallen misfortune," "ripped out of myself, like you would when parting with the most precious," so precisely and firmly fixing his voluntary rejection of the sound environment as a space of professional creativity.

Music, consciously "expelled" from the soul, nevertheless, continued to dominate him all his subsequent life, being invariably present in personal experiences, poetic improvisations, the language of his literary compositions, the musical talent of his characters, in following the laws of musical architectonics, introduced into poetry and prose. Having consciously "tamed" music as a profession, Boris Pasternak approached the musical talent as an internal element of literary creation.

The musical and philosophical autograph of the youth, written by Pasternak at the time of clear hopes for the triumph of super-music and faith in the all-consuming power of the sound environment, clearly demonstrates that for the life history of the creative person, even a small document can open up for the researcher new touches to the creative portrait—of both the author himself and the era in which he created. Moreover, the biographical "details" have been described.

Returning to the tendency described at the beginning of the article (designated as a "biographical turn" that has occurred in humanitarian knowledge in recent years, we note that the biographical method doesn't just introduce substantiation and personal meanings into the studied issues. A rising academic interest to biography adapted from micro-history has prospects for changing the face of scientific knowledge in general (Renders, de Haan, Harmsma, 2016, p. 3). Life history is not the "unloved stepchild" of science, but rather a most valuable resource for understanding the logic of history. The biographical approach is able to overcome the extremes "between those studies that focus excessively on either individual life or broader historical issues," (Meister, 2017, p. 9) allowing us to outline a certain "middle way" that reveals the secrets of the close and distant cultural realities.

* * *

Связь повседневно-жизненной и творческой ипостасей личности художника не явна и не регламентирована. Тем не менее биография является важным источником понимания творчества, поскольку она отражает связь творца с эпохой, культурой, бытом, кругом общения и интересов. Жизнеописание помогает выявить психологический тип личности в его национальной и социальной обусловленности. Исследование реальной жизни художника позволяет воссоздать происхождение эстетических, стилевых, жанровых предпочтений творца. Более того, отдельные жизненные события, мемуары, эпистолярное наследие способны не только пролить свет на события творчества, а нередко стать ключом к их пониманию.

Жизнеописание как жанровая сфера, восходящая к глубокой древности, существует сегодня во множестве типологических форм, в широком спектре от художественно-фантазийного до строго документального направлений. Интеллектуальная, психоаналитическая, художественная, популярная биографии, автобиографии, литературные портреты, хронографы жизни, биографии-энциклопедии, исторические монографии, компендиумы, летописи жизни и творчества — вот немногие типы текстов, свидетельствующих о бесконечном пути постижения тайн художественного творения.

Как известно, биографический метод — один из первых научных способов изучения искусства, разработанный в теории литературы в эпоху романтизма французским критиком, поэтом и писателем Шарлем Огюстеном Сент-Бевом. Определявший творение как «объективированное инобытие авторского “я”», Сент-Бев утверждал: «Я лишь *рисовальщик*, создающий портреты великих людей. Я всегда полагал, что перо надо окунать в чернильницу того автора, о котором намереваешься писать» (Сент-Бев, 1989, с. 51).

После острейших дискуссий XIX–XX столетий, «расколовших» научный мир на полярные лагеря сторонников биографического метода (наряду с Сент-Бевом, упомянем его последователя Ипполита Тэна) и тех мыслителей, которые отстаивали иррелевантность «бесхитростной» описательности жизненных событий художника (среди таковых — Марсель Пруст, Гвидо Адлер, Карл Дальхауз, Борис Виппер), жизнеописание утверждается в фокусе пристального внимания искусствоведов, филологов, философов, культурологов, психологов. Несмотря на то, что скептицизм продолжает существовать и сегодня («биография издавна подвергается остракизму со стороны академии, оставаясь популярным жанром среди широкой публики» (Meister, 2017)). Тем не менее тенденция, обозначенная в науке как «биографический поворот», претендует на серьезные изменения в научной методологии в целом.

Начало XXI века открыло новую значимость биографики как самостоятельной сферы научного знания (Applegate D., 2017, pp. 186–187). Характерно, что причины ее актуализации определены отнюдь не исключительно обозначившимся поворотом гуманитарных исследований к чрезвычайно популярной сегодня проблематике повседневной жизни. Определяющим мотивом стало понимание того, что жизнеописание не сводимо к функции «канвы для монографии» (Валькова, 2013, с. 13), а летопись жизни и творчества занимает не «маргинальную позицию», оставаясь в тени диссертаций и монографий, но становится ключом к проникновению в творческую лабораторию гения. Ведущие современные исследователи биографики дают всестороннее обоснование того, что именно факты биографии и автобиографические нарративы являются «строительными блоками для построения теоретических моделей» (Schütze, 2007, p. 1), поскольку «излагая историю жизни в целом, рассказывающий индивид передает базовый порядок и структуру идентичности своей жизни» (Schütze, 2007, p. 9).

Новизна осмысления жанра заключается прежде всего в признании его билингвальности, которая проявляется в сочетании документальной достоверности — стремлении «дать голос материалу» [выражение Александра Михайлова] и исследовательской проникательности, в согласовании «аутентичного метода жизнеописания» (Барсова, 2012, с. 219) и научной комментарийности. Соединяя в себе эмпирические наблюдения, описание фактов и документов, научные рефлексии, интерпретации и оценки, биография всегда остается «смешанным беллетристически-научным жанром» (Кириллина, 2009, с. 11). Естественным для современного «летописца» полагается подключение к диалогу исследовательских позиций: при сохранении строгости по отношению к документам, биографу необходима способность к дешифровке исторических текстов, реконструированию событий и анализ их различных интерпретаций, что «само по себе предполагает тонкую и творческую работу» (Валькова, 2013, с. 16). Инна Барсова, говоря об актуальной для последних десятилетий проблеме «самопознания жанра научной биографии», подчеркивает принципиальную значимость для пишущего музыковеда «способности режиссирования материала», «таланта драматурга» (Барсова, 2012, с. 219).

Осознана сложность биографического метода, обусловленная различными факторами (фрагментарные сведения, разные версии событий и т.п.). Уходит в прошлое устойчивый скептицизм по отношению к жизнеописанию, связанный с иллюзией легкости и поверхностности описания. Пришло понимание того, что «жизнь» и «творчество» художника существуют в неразрывном единстве, они «не разграничиваются на два непересекающихся потока» (Кириллина, 2009, с. 2), и их следует рассматривать «на фоне весьма разнообразного контекста: исторических событий, литературных и художественных явлений, бытовых реалий, документов, портретов» (Кириллина, 2015, с. 5).

К настоящему времени биографика представляет собой одну из самых дискуссионных сфер гуманитарного знания. Необычайную остроту приобрела дилемма «источник и историк» (Барсова, 2012, с. 219), что и обусловило выход биографики далеко за пределы истории — к феноменологии, гештальтпсихологии, социологии, когнитивистике.

С другой стороны, опыт жизнеописания оказался востребованным и плодотворным в различных науках, преодолев границы гуманитарного знания. Биографический метод как реконструкция событий жизни в настоящее время подтверждает свою универсальность в обсуждении проблематики самых разных научных сфер (Rosenthal, 2018, pp. 155–160).

Специальное внимание исследователей обращено к проблеме связи документа и мифа в биографии. Характерно в этом отношении суждение Тамары Левой о необходимости создания «честного» жанра документированной биографии о Скрябине: «ведь мало кто из великих так пострадал от мифотворческого пыла. Но мало кто другой был и так любим, так интригующе притягателен для целых поколений потомков» (Левая, 2007, с. 177). Мифологизация личности художника — явление распространенное, оно, как правило, пропорционально масштабу творческого дара. Героизация гениев (процесс, нередко спровоцированный самими артистическими личностями) обусловлена эстетическими, идеологическими, психологическими и иными причинами. «В результате биографии могут поведать многое не только о главном персонаже, но и о биографах, а также об историческом контексте, в котором они писались и прочитывались» (Иконникова, Леонов, 2018, с. 171). В то же время задачей современной биографики не может быть развенчание и разоблачение вымыслов и ложной информации. Разрушение мифов «непродуктивно. Надо понимать, почему возник миф в связи с данной личностью, как он развивался и какое оказывал воздействие» (Кириллина, 2010). В то же время, снижение образа «гения до уровня обывателя» (Кириллина, 2010), развенчание возвышенных идей, владевших сознанием творца, абсолютизация бытописания таят в себе не меньшие проблемы и опасности для авторов жизнеописаний художника. Таким образом, диалектика жанра заключается в преодолении маргиналий реконструкции и сохранении исследовательской объективности.

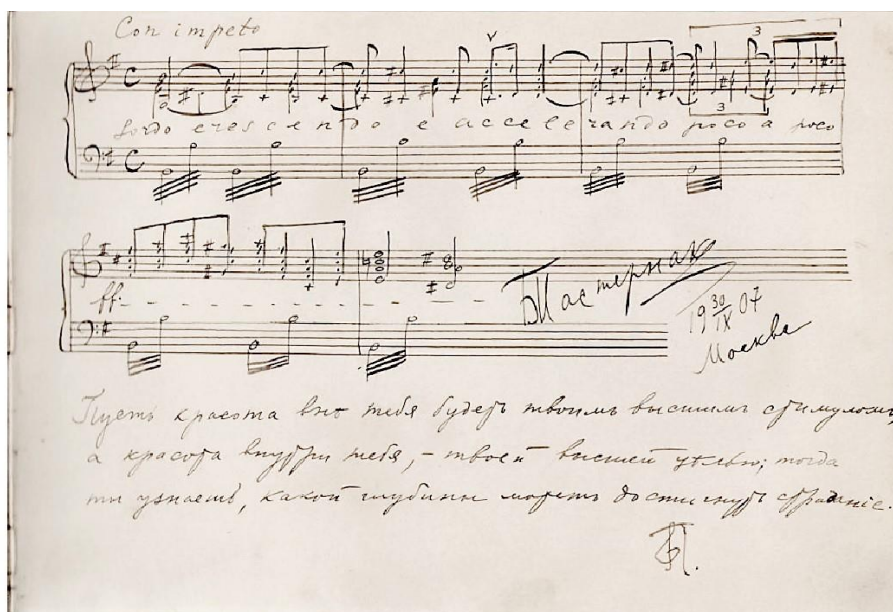
Биографический жанр, утвердившийся среди наиболее привлекательных и популярных сфер научной литературы, обнаруживает сегодня и непредвиденные сложности: жизнеописание творца произведений искусства оказывается плотно зависимым от исчезающей информации. С развитием цифровой цивилизации уходят в прошлое эпистолярный жанр, дневники, мемуаристика и т.п., не оставляя исследователю возможности с полнотой и достоверностью реконструировать путь создания произведения «от замысла до премьеры» (Барсова, 2012, с. 223). Тем важнее для современного искусствознания (особенно для начинающих биографов) художественный опыт прошлых эпох, воспитывающий «вкус» к оригинальным свидетельствам и аутентичным документам, которые дают возможность «постичь атмосферу времени “из первых уст”», реконструировать «культурную ауру

эпохи», за частью «увидеть образ самой культуры» (Левая, 2017, с. 11). В этой реконструкции важна каждая деталь, способная пролить свет на непроясненные факты и открыть новое, казалось бы, исчерпывающе изученных биографиях.

В русле обсуждаемой проблематики интересным примером является история одного документа Серебряного века, обнаруженного антикваром Алексеем Тюриным и филологом Леонидом Большухиным в 2014 году в Нижнем Новгороде. Этот документ — рукописный альбом Георгия Курлова, одноклассника Бориса Пастернака, товарища будущего поэта по знаменитой Поливановской 5-й классической гимназии. В соответствии с популярным жанром рукописной литературы в альбом на протяжении одиннадцати лет (с апреля 1904 по январь 1915) включались различные тексты: возвышенный тон задан цитатами Евангелие от Луки, индийскими пословицами, мудрыми мыслями — записями отца, матери, брата, друзей, сверстников по классической гимназии.

На одиннадцатой странице альбома находится до настоящего времени оставшийся неизвестным автограф Бориса Пастернака, состоящий из музыкального фрагмента (пяти-тактовой нотной записи с предпосланными ей ремарками *Con impeto* — «импульсивно, пылко» и *Sordo crescendo e accelerando poco a poco ff* — «с постепенным нарастанием звучания и ускорением») и философского афоризма: «Пусть красота вне тебя будет твоим лучшим стимулом, а красота внутри тебя — твоей высшей целью, тогда ты узнаешь, какой глубины может достигнуть страдание» (Курлов, 1904–1915, с. 11). Автограф датирован 30 сентября 1907 года и завершается характерной подписью 17-летнего автора: под нотным текстом расположена его обычная подпись «Б. Пастернак», под философскими строками — инициалы «БП» изящно изогнуты таким образом, что образуют скрипичный ключ (Рис. 1).

Рис. 1. Рисунок Бориса Пастернака⁴



Нижегородская «находка» по времени совпала с новой волной интереса к творчеству нобелевского лауреата. Этот интерес был во многом обусловлен новыми публикациями о Пастернаке. Среди таковых — роман его внучатой племянницы Анны Пастернак (Pasternak,

⁴ Фото листка из альбома печатается с разрешения нижегородского антиквара А.В. Тюрина, владеющего альбомом.

2017) о наполненной богатыми подробностями тайной жизни Бориса и его любви к Ольге Ивинской, ставшей прототипом Лары из романа «Доктор Живаго». В том же ряду — исследование «Секретное путешествие Живаго: от машинописи к книге», написанное профессором Калифорнийского университета Паоло Манкосу (Mancosu, 2016). Здесь автор восстанавливает драматическую историю машинописных рукописей «Доктора Живаго» (их было не менее шести), которые Борис Пастернак отправил за пределы Советского Союза, что благодаря сети контактов позволило осуществить на Западе русское издание и сделать переводы на другие иностранные языки. П. Манкосу продолжает расследование этой истории, начатое им в книге «Внутри шторма Живаго» 2013 года.

Альбом Георгия Курлова⁵ и прежде всего страница, написанная Пастернаком, уже привлекли исследовательское внимание филологов. За малым документом были найдены ответы на принципиальные вопросы, имеющие большое значение «для более полного жизнеописания Пастернака», а также «для реконструкции некоторых звеньев творческой истории “Доктора Живаго”» (Большухин, Александрова, 2018, с. 255).

Для музыковедов музыкально-философский автограф Бориса Пастернака интересен во многих смыслах. Прежде всего перед нами уникальный пример соединения музыки и слова, что Пастернак далее нигде не будет повторять. Автограф приоткрывает некоторые тайны в отношении двух художников — Скрябина и Пастернака, дает дополнительный материал для размышлений о добровольном «отказе» Пастернака от сочинения музыки и его выборе в пользу поэзии и прозы. Любопытна запись в альбоме гимназического товарища и в фокусе общих проблем: диалектики звука и слова, философии и психологии художественного творчества. Открываются дополнительные перспективы исследования столь популярного в романтической и постромантической культуре жанра музыкальной миниатюры «Листок из альбома». Появляются новые штрихи к портрету символизма и Серебряного века в целом.

Итак, какова же роль этого, казалось бы, незначительного артефакта в жизни поэта? Какие примечательные особенности его творчества автограф позволяет выявить? Что нового может сообщить страничка из альбома гимназического товарища о феномене Пастернака?

30.XI.1907 — так датирован автограф. Эта дата свидетельствует о том времени, когда семнадцатилетний Борис Пастернак после нескольких лет музыкальных занятий принимает решение стать композитором и живет уверенностью в правильности своего выбора. Как известно, музыка была естественной средой с первых лет жизни поэта. «Музыка, деля престол с живописью, царствовала в московском доме Пастернаков» (Платек, 1989, с. 194). Выдающееся и оригинальное пианистическое дарование Розалии Кауфман, матери поэта, высоко ценили Н. Рубинштейн, Ю. Энгель, Н. Кашкин, А. Скрябин, который приносил ей свои сочинения и любил слушать их в ее исполнении (Пастернак, 1997, с. 9). Ученица Теодора Лешетицкого, пианистка с юных лет активно концертировала с сольными и ансамблевыми программами. Австрийские критики ее игру сравнивали «с игрой Ференца Листа и Антона Рубинштейна» (Пастернак, 1975, с. 269). Еще до замужества она преподавала в Одесской музыкальной школе, была профессором Императорского русского музыкального общества.

⁵ Георгий Курлов — автор очерка «О Пастернаке: Из гимназических воспоминаний», опубликованного в 1958 году в парижской газете «Русская мысль». По ряду свидетельств, Георгий Курлов стал прототипом одного из персонажей романа «Доктор Живаго» (Большухин, Александрова, 2018, с. 254).

С музыкой связано пробуждение сознания от «беспамятности младенчества» к «дальнейшему детству» и взросление памяти поэта (Пастернак, 1982, с. 416). Музыка подарила ему встречу с Александром Скрябиным — композитором, покоровившим Бориса масштабом дарования, умением «в музыкальном воплощении заново создавать мир» (Пастернак, 1997, с. 13), и мистически настроенным философом, убежденным в безграничной и всепобеждающей силе искусства. Для тринадцатилетнего Пастернака это знакомство казалось знаком судьбы, он видел в Скрябине наивысшее воплощение гениальности, идеал подлинного художника, божество, кумира. Характерно признание, запечатленное в «Охранной грамоте»: «Обожанье это бьет меня жесточе и неприкрашеннее лихорадки. Завидя его, я бледнею, чтобы вслед за тем густо покраснеть именно этой бледности (...). Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина» (Пастернак, 1993, с. 189). Характеризуя всепоглощающее влияние кумира, далее, с известной долей скептицизма, Пастернак замечает, что воспринятый им «скрябинский налет эгоцентризма или даже нищезанятия» с особой силой сказался именно в это время.

Дата записи в альбом свидетельствует о времени, наполненном восхищением музыкой Скрябина и томлением ожидания грядущей встречи с композитором, который достаточно долго — с 1904 по 1909 годы — жил за границей. В феврале 1904 года Скрябин перед отъездом в Италию приходил к Пастернакам попрощаться и напутствовал Бориса на серьезные занятия музыкой, выразив уверенность в очевидных музыкальных способностях юноши. Согласие на уроки теории и композиции дал один из наиболее способных учеников С. Танеева Юлий Энгель, у которого Пастернак многому научился. В то же время и сохранившиеся фортепианные сочинения, и автограф 1907 года дают отчетливое представление о том, кто был властителем дум и чайний начинающего композитора.

Запись в альбом отражает несомненное влияние Скрябина, усиленное увлечением символистскими «Симфониями» Андрея Белого. Скрябинский «след» узнается в эмоциональной экспрессии интонационного и ритмического строя листка из альбома, в подчеркнутой внутренней конфликтности фактурных пластов, намеренной разомкнутой неквадратности структуры. Хроматически-изломанное восхождение мелодии, усиленной октавными удвоениями и «утяжеленной» аккордовыми последовательностями, остиаточно выдержанный бас, гармоническая неустойчивость (на протяжении всего пятитакта октавное *tremolo* на доминантовом басы *h*), ремарки, сопровождающие нотную запись (*con impeto, crescendo e accelerando*) — все это создает устойчивые ассоциации со скрябинскими темами. При этом автограф не дублирует фрагменты произведений кумира, не совпадает он и с собственными сочинениями Пастернака.

Несомненно, что, несмотря на ученически несовершенный композиторский опыт и весьма наивное подражание Скрябину, автограф запечатлел пору творческого «горения» и даже одержимости музыкой. Это чувствуется даже в графике почерка — размашистого, порывистого, энергичного и одновременно отражающего уверенность и внутреннюю сосредоточенность. Жанр рукописного альбома, как известно, традиционно предполагал импровизационную непосредственность, поэтическую приподнятость записанных в нем текстов. В этом смысле законы жанра и устремления автора записи совпали. Но почему Пастернак не ограничился чем-то одним: музыкой или словесным текстом?

Тяга к философствованию — нередкое явление для семнадцатилетнего, романтически настроенного юноши. Для Пастернака важен был именно союз музыки и философии. Безусловно, и в этом сказалось влияние «божества». Не менее близко ему и суждение

Ф. Ницше: «Заметили ли, что музыка делает *свободным* ум? Дает крылья мысли? Что становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом?» (Ницше, 1990, с. 529).

Идея философичности музыки, ее метафизических полномочий, ощущаемая в тексте пастернаковской записи, встречается здесь и с известным тяготением Скрябина к слову, «чему свидетельством заглавия его произведений, программные комментарии — прозаические и поэтические, подробнейшие авторские комментарии в нотном тексте, сам лексический строй которых, кажется, выходит за рамки прикладного назначения; наконец, самостоятельные поэтические опыты» (Левая, 2017, с. 58). Характерно, что пафос словесной комментариальности обращен к запредельным мистическим сферам, к освобождению от «косной» материи и отражает желание преодолеть « плен » мира, осуществить прорыв к божественному.

Мистическая настроенность юного Пастернака, выраженная в словесном изречении автографа, отсылает нас не только к Скрябину, но и к Шопенгауэру, Вагнеру, Ницше (входивших в круг интеллектуальных увлечений и мастера, и ученика), младосимволистам. В «Охранной грамоте» Пастернак признается, что в следующие после отъезда Скрябина шесть лет он хранил память о прощальном рукопожатии, и все его развитие было лишь дальнейшим превращением живого отпечатка скрябинской руки, «отданного на произвол роста» (Пастернак, 1993, с. 189). Автограф 1907 года удивительным образом вписывается в это «дальнейшее превращение».

Пастернак уже не представлял себе жизни вне музыки (Пастернак, 1993, с. 189), которая целиком захватила его сознание, с ней были связаны все мечты, чаяния, надежды, она стала для него «культуром». И тем острее он переживал свой собственный недостаток — отсутствие абсолютного слуха, которым в полной мере обладала его мать (Пастернак, 1993, с. 189). Его не утешало то, что среди великих классиков и выдающихся современных композиторов далеко не все обладают абсолютным слухом. Он понимал, что редкая способность слышать абсолютную высоту звука не связана с «общей музыкальностью» (Пастернак, 1993, с. 190), свидетельствует прежде всего о физических качествах слуха и не затрагивает глубинных слоев сознания. Юноша готов был простить этот «грех» (именно так он называл этот недостаток) многим, но не себе. Грех отсутствия абсолютного слуха отягощал его отношения с музыкой. Много лет спустя в первом опыте автобиографии Пастернак называет музыку «той разрушительной точкой, в которую собиралось все, что было самого суеверного и самоотреченного во мне, и потому всякий раз, как за каким-нибудь вечерним вдохновеньем окрылялась моя воля, я утром спешил унижить ее, вновь и вновь вспоминая о названном недостатке» (Пастернак, 1993, с. 190).

Идя на встречу с вернувшимся из-за границы Скрябиным, юный Пастернак нес ему «несколько серьезных работ», но прежде всего — «давно превзошедшее всякое выражение любовь и извинения в воображаемой неловкости, невольным поводом к которой себя сознавал» (Пастернак, 1993, с. 190). Скрябину не просто понравились сочинения Пастернака, он выразил уверенность, что автору «дано сказать свое слово в музыке» (Пастернак, 1993, с. 190). При этом великий композитор сел за рояль и точно воспроизвел привлечший его наибольшее внимание фрагмент. Начинающего композитора это привело в шок: «(...) он повторил его не в той тональности, и недостаток, так меня мучивший все эти годы, брызнул из-под его рук, как его собственный» (Пастернак, 1993, с. 191).

Описанный в автобиографии сложный строй чувств, свидетельствующий о пережитом душевном сломи, очень труден для понимания. С одной стороны, юношу обуревало мучительное разочарование в «божестве», которого так самоотверженно и беззаветно любил. Но одновременно — это не было развенчанием кумира, напротив: произошедшая история «с прежней высоты подымала его на новую» (Пастернак, 1993, с. 192). Прикосновение к сокровенному миру великого композитора и стало для начинающего композитора «роковым», определившим решительный отказ от музыки как будущей профессии.

Для того, чтобы понять масштаб личной драмы Пастернака, следует заметить, что на протяжении последующего столетия, отдаляющего нас от описанного события в его жизни, абсолютный слух (*absolute pitch*) не перестает быть предметом пристального внимания самых разных исследователей. Психологами, искусствоведами, специалистами по экологии, анатомии, медицине, генетике, лингвистике, философии изучена связь распространенности абсолютного слуха с экологией окружающей среды, с психофизическими аномалиями развития человека (Kupferstein, Walsh, 2015, p. 390). Обоснована высокая распространенность абсолютного слуха в Японии и Китае и низкая численность его обладателей на Западе. На основе эмпирических наблюдений сделаны выводы о том, что обнаружению и развитию абсолютного слуха способствует раннее обучение музыке (Miyazaki, Ogawa, 2006), проводятся исследования взаимосвязи цветного и абсолютного слуха, разработаны и описаны методы развития абсолютного слуха во взрослом возрасте (Wong, Yip, Lui, Wong, 2019).

Тем не менее способность узнавания абсолютной высоты звука так и остается «закрытой» для исчерпывающего объяснения — даже для исследователей, проникнувших в глубины человеческого сознания. Достоверно не определены причины и условия возникновения этой когнитивной способности. Остается неизвестным, что способствует приобретению абсолютного слуха, какие факторы окружающей среды предположительно влияют на его развитие. Более того, «результаты когнитивных исследований свидетельствуют о том, что *Absolute Pitch* — не панацея для того, чтобы стать опытным музыкантом, а редкая особенность восприятия» (Coll, Vuichoud, Grandjean, James, 2019). Современный уровень изучения проблемы не позволяет достоверно ответить на вопрос, дает ли истинно-абсолютный слух дополнительные преимущества при понимании музыки. Доказано, что раннее обучение музыке — необходимое условие для приобретения *Absolute Pitch*, но недостаточное (Miyazaki, Ogawa, 2006), в мире существует огромное количество людей, не занимавшихся музыкой с четырехлетнего возраста, но обладающих абсолютным слухом.

Для юного Пастернака, глубоко страдавшего от отсутствия у него абсолютного слуха, визит к Скрябину стал трагическим завершением переживаний, длившихся шесть лет. После «роковой» встречи с композитором-«божеством» Б. Пастернак *расстался* с музыкой, причем, по его собственному признанию, — это не было его сознательным решением («без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным» (Пастернак, 1993, с. 192) отказаться от, казалось бы, очевидных профессиональных перспектив. Позднее, характеризуя свои отношения с музыкой, он употребит убийственные слова «ампутация», «стрясшееся несчастье», «вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным» — так точно и жестко фиксирующие его добровольный отказ от звуковой стихии как пространства профессионального творчества.

Музыка, сознательно «изгнанная» из души, тем не менее, продолжала властвовать над ним всю последующую жизнь, неизменно присутствуя в личных переживаниях, поэтиче-

ских импровизациях, языке его литературных сочинений, музыкальности его героев, следовании законам музыкальной архитектоники, внедренным в поэзию и прозу. Сознательно «укротив» музыку как профессию, Борис Пастернак пришел к музыкальности как внутренней стихии литературного творчества.

Юношеский музыкально-философский автограф, написанный Пастернаком в пору светлых надежд на торжество сверхмузыки и веры во всепоглощающую силу звуковой стихии, демонстрирует со всей очевидностью то, что для жизнеописания творческой личности даже в малом документе исследователю могут открыться новые штрихи к творческому портрету — как самого автора, так и эпохи, в которую творил. Более того, описанные биографические «подробности»

Возвращаясь к описанной в начале статьи тенденции, обозначенной как «биографический поворот», произошедший в гуманитарном знании за последние годы, отметим, что биографический метод не просто вносит конкретизацию и личностные смыслы в исследуемую проблематику. Возросший среди ученых интерес к биографии, адаптированный из микроистории, имеет перспективы изменения облика научного знания в целом (Renders; de Haan; Harmsma, 2016, p. 3). Жизнеописание является не «нелюбимым пасынком» науки, это ценнейший ресурс для постижения логики истории. Биографический подход способен преодолеть крайности «между теми исследованиями, которые чрезмерно фокусируются либо на индивидуальной жизни, либо на более широких исторических вопросах» (Meister, 2017, p. 9) и позволяет наметить некий «средний путь», открывающий тайны ближайших и отдаленных от нас реалий культуры.

References

- Applegate, D. (2017). From academic historian to popular biographer: Musings on the practical poetics of biography. In H. Renders, B. de Haan, & J. Harmsma (Eds.), *The biographical turn: Lives in history* (pp. 186–193). Routledge.
- Barsova, I.A. (2012). Opyt dokumental'noj biografii: kniga ob Al'bane Berge. Recenziya na knigu: Veksler YU. Al'ban Berg i ego vremena. Opyt dokumental'noj biografii [The experience of documentary biography: a book about Alban Berg. Book Review: Wexler Yu. Alban Berg and his time. Experience of documentary biography]. *Nauchnyj Vestnik Moskovskoj Konservatorii* [Scientific bulletin of the Moscow Conservatory] (3): 217–224. Retrieved November 4, 2020, from https://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Barsova_Veksler_rets.pdf
- Bolshukhin, L.Yu., Aleksandrova, M.A. (2018). Neizvestnyj avtograf Borisa Pasternaka v al'bome Georgiya Kurlova [Unknown autograph of Boris Pasternak in the album of Georgiy Kurlov]. *Russian Literature*, 100–102, 253–273. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2018.11.010>
- Coll, S.Y., Vuichoud, N., Grandjean, D., James, C.E. (2019). Electrical neuroimaging of music processing in pianists with and without true absolute pitch. *Frontiers in Neuroscience*, 13: Article 243. <https://doi.org/10.3389/fnins.2019.00142>.
- Ikonnikova, S.N., Leonov, I.V. (2018). Osnovnye modeli i “kognitivnye lovushki” biograficheskikh issledovanij [Basic models and “cognitive traps” of biographical research]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Person. Culture. Education] (4), 164–174.
- Kirillina, L.V. (2009). *Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and work] (in 2 Vols.; Vol. 1). The Moscow State Tchaikovsky Conservatory; The State Institute for Art Studies.

- Kirillina, L.V. (2010). “*Bethoven. Zhizn’ i tvorchestvo*” (*interv’yu o knige*) [“Beethoven. Life and Work” (book interview)]. Retrieved November 4, 2020, from <http://www.beethoven.ru/node/235>
- Kirillina, L.V. (2015). *Bethoven* [Beethoven]. Molodaya Gvardia.
- Kupferstein, H., Walsh, B. (2015). Non-verbal paradigm for assessing individuals for absolute pitch. *World Futures*, 72 (7–8), 390–405. <https://doi.org/10.1080/02604027.2014.989780>
- Kurlov, G.E. (1904–1915). *Rukopisnyj al’bom* [Handwritten album]. Moscow.
- Levaya, T.N. (2017). *Dvadcatyj vek v zerkale russkoj muzyki* [The twentieth century in the mirror of Russian music]. N.I. Novikov’s Publishing House; Galina Scripsit.
- Levaya, T.N. (2007). *Skryabin i hudozhestvennye iskaniya XX veka* [Scriabin and artistic pursuits of the 20 century]. Kompozitor.
- Mancosu, P. (2016). *Zhivago’s secret journey: from typescript to book*. Hoover Press.
- Meister, D. (2017). The biographical turn and the case for historical biography. *History Compass*, 16: Article e12436. <https://doi.org/10.1111/hic3.12436>
- Miyazaki, K., Ogawa, Yo. (2006). Learning of absolute pitch by children. *Music Perception*, 24 (1), pp. 63–78.
- Nietzsche, F. (1990). Kazus Vagner. Turinskoe pis’mo v mae 1888 [Der Fall Wagner. Turin’s Letter in May 1888]. In F. Nietzsche, *Sochineniya* [Works] (in 2 Vols.; Vol. 2; pp. 528–546). Mysl.
- Pasternak, B.L. (1982). *Vozdushnye puti* [Airways]. Soviet writer.
- Pasternak, B.L. (1993). Ohrannaya gramota [Letter of protection]. In B.L. Pasternak, *Sochineniya* [Works] (in 2 Vols.; Vol. 2; pp. 185–266). Filin.
- Pasternak, L.O. (1975). *Zapisi raznyh let* [Notes of different years]. Sovetsky hudozhnik.
- Pasternak, E.B. (1997). *Boris Pasternak. Biografiya* [Boris Pasternak. Biography]. Tsitadel.
- Platek, Y.M. (1989). *Ver’te muzyke* [Trust the music]. Soviet composer.
- Pasternak, A. (2017). *Lara: The untold love story and the inspiration for doctor Zhivago*. New York: Harper Collins, ECCO.
- Renders H., de Haan B., Harmsma J. (2016). *The biographical turn. Lives in history*. Routledge.
- Rosenthal G. *Interpretive social research*. Göttingen: Göttingen University Press, 2018. 246 p.
- Sainte-Beuve, C.-A. (1987). Iz rabot raznyh let [From the works of different years]. In G. Kosikova, *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. Traktaty, stat’i, esse* [Foreign aesthetics and theory of 19–20 centuries. Literature. Treatises, Articles, Essays] (pp. 39–53). Moscow State University.
- Schütze, F. (2007). Biography analysis on the empirical base of autobiographical narratives: how to analyse autobiographical narrative interviews—part I. In *INVITE—Biographical Counseling in Rehabilitative Vocational Training—Further Education Curriculum Module B.2.1*.
- Valkova, V.B. (2013). Letopis’ zhizni i tvorchestva muzykanta: k probleme nauchnyh resursov zhanra [Chronicle of the musician’s life and work: on the issue of scientific resources of the genre]. *Uchenye Zapiski Rossijskoj Akademii Muzyki Imeni Gnesinyh* [Scientific bulletin of the Gnesins Russian Academy of Music] (2), 10–18.
- Wong A.C.-N., Yip K.H.M., Lui K.F.H., Wong Ye.K. (2019). Is it impossible to acquire absolute pitch in adulthood? *Attention, Perception, & Psychophysics*, 82, 1407–1430. <https://doi.org/10.1101/355933>

Литература

1. Барсова И.А. Опыт документальной биографии: книга об Альбане Берге. Рецензия на книгу: Векслер Ю. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 217–224. URL: from https://nv.mosconsrv.ru/wp-content/media/Barsova_Veksler_rets.pdf (дата обращения: 04.11.2020).
2. Большухин Л.Ю.; Александрова, М.А. Неизвестный автограф Бориса Пастернака в альбоме Георгия Курлова // *Russian Literature*. 2018. Volumes 100–102, pp. 253–273. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2018.11.010>
3. Валькова В.Б. Летопись жизни и творчества музыканта: к проблеме научных ресурсов жанра // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2013. № 2. С. 10–18.
4. Иконникова С.Н., Леонов И.В. Основные модели и «когнитивные ловушки» биографических исследований // *Человек. Культура. Образование*. 2018. № 4. С. 164–174.
5. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. 1. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского; Государственный институт искусствознания, 2009. 536 с.
6. Кириллина Л.В. «Бетховен. Жизнь и творчество» (интервью о книге). 2010. URL: <http://www.beethoven.ru/node/235> (дата обращения: 04.11.2020).
7. Кириллина Л.В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 300 с.
8. Курлов Г.Е. Рукописный альбом. Москва, 1904–1915. 34 с.
9. Левая Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова; Galina Scripsit, 2017. 424 с.
10. Левая Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века. СПб.: Композитор, 2007. 184 с.
11. Ницше Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 // Ницше, Ф. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 528–546.
12. Пастернак Б.Л. Воздушные пути. М.: Советский писатель, 1982. 495 с.
13. Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Сочинения в 2-х т. Т. 2. Поэмы. Проза. Тула: Филин, 1993. С. 185–266.
14. Пастернак Л.О. Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975. 288 с.
15. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. 728 с.
16. Платек Я.М. Верьте музыке. М.: Советский композитор, 1989. 352 с.
17. Сент-Бев Ш.-О. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Сост. и ред. Г. Косикова. М.: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 1987. С. 39–53.
18. Applegate D. (2017). From academic historian to popular biographer: Musings on the practical poetics of biography // *The biographical turn: Lives in history* / Ed. by H. Renders, B. de Haan, & J. Harmsma. London; New York: 2017, Routledge, pp. 186–193.
19. Coll S.Y., Vuichoud N., Grandjean D., James C.E. Electrical neuroimaging of music processing in pianists with and without true absolute pitch // *Frontiers in Neuroscience*. 2019. Vol. 13: Article 243. <https://doi.org/10.3389/fnins.2019.00142>.
20. Kupferstein H., Walsh B. Non-verbal paradigm for assessing individuals for absolute pitch // *World Futures*. 2015. Vol. 72. № 7–8. <https://doi.org/10.1080/02604027.2014.989780>

21. Mancosu P. Zhivago's secret journey: from typescript to book. Stanford: Hoover Press. 2016. XVIII, 276 p.
22. Meister D. The biographical turn and the case for historical biography // *History Compass*. 2017. Vol. 16: Article e12436. <https://doi.org/10.1111/hic3.12436>
23. Miyazaki K., Ogawa Yo. Learning of absolute pitch by children // *Music Perception*. 2006. Vol. 24. № 1, pp. 63–78.
24. Pasternak A. *Lara: The untold love story and the inspiration for doctor Zhivago*. New York: Harper Collins, ECCO, 2017. 310 p.
25. Renders H., de Haan B., Harmsma J. *The biographical turn. Lives in history*. London: Routledge, 2016. 238 p.
26. Rosenthal G. *Interpretive social research*. Göttingen: Göttingen University Press, 2018. 246 p.
27. Schütze F. *Biography analysis on the empirical base of autobiographical narratives: how to analyse autobiographical narrative interviews — part I. INVITE — Biographical Counselling in Rehabilitative Vocational Training — Further Education Curriculum Module B.2.1*. 2007. 64 p.
28. Wong A.C.-N., Yip K.H.M., Lui K.F.H., Wong Ye.K. Is it impossible to acquire absolute pitch in adulthood? // *Attention, Perception, & Psychophysics*. 2019. Vol. 82, pp. 1407–1430. <https://doi.org/10.1101/355933>

Tatyana B. SIDNEVA

D.Sc. (Cultural Studies), Professor, Head of the Department of Philosophy and Esthetics, Vice-Rector for Research, Chairman of the Council for PhD Theses (D 210.030.02) at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

СИДНЕВА Татьяна Борисовна

Доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой философии и эстетики, проректор по научной работе, председатель Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора искусствоведения (Д 210.030.02) Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки

tbsidneva@yandex.ru

Anna G. PIOTROWSKA / Анна Г. Пиотровска

MUSIC-RELATED DISCIPLINES AT UNIVERSITIES—
THE CASE OF MUSICOLOGY AT POLISH UNIVERSITIES
(ON THE EXAMPLE OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY)

УЧЕБНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ВУЗАХ —
МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В УНИВЕРСИТЕТАХ ПОЛЬШИ (НА ПРИМЕРЕ ЯГЕЛЛОНА)

Abstract. The paper investigates the question of the character and the position of music-related disciplines¹ among other institutions of higher education of central Europe while taking musicology at the Jagiellonian University in Krakow (Poland) as an example. For the purpose of the paper qualitative content and discourse analysis methods were employed to interpret the data gathered between May 2015 and March 2019 among undergraduate students of the Musicology Institute at the Jagiellonian University. During interviews they were asked to express freely and to present their honest opinions about the department. The main goal of the survey was to determine how the students perceived and assessed musicology as the discipline taught at universities and whether (or not) they felt as those who might—in the future—belong to intellectual and/or artistic elites of the country.

The paper is divided into two parts: the first, historical in character shows the changing role of musicians in the twentieth century, their alleviation to the position of intellectual and artistic elites. The second part reports the findings of the study conducted among the students. Effectively, the paper argues that music-related disciplines—such as musicology—are still treated as those nourishing osmosis of artistic and intellectual circles since they pay particular attention to the admittance requirements, and foster specific treatment of their students as individuals with both high intellectual and artistic potential.

Keywords: music-related disciplines, musicology, the position of musicians, conservatory, higher education

Music at universities—general observations

The point of departure for this paper is an assumption that music critics, musicologists, music educators, as well as musicians—particularly composers, became treated in the early twentieth century as full-fledged members of the society, often constituting its intellectual/artistic elites. That was a change in comparison to the nineteenth century when musicians tended to be perceived and described as madmen, lunatic geniuses living and working in ivory towers, indifferent towards the outer world, unbothered with their general education. But the *Zeitgeist* of the early twentieth century, especially in the wake of WWI prompted several changes: as their result artists were more willingly included into society as law-abiding citizens. That modification of the position of musicians was noted by several twentieth-century composers, notwithstanding their origins or circumstances in which they happened to live and work (e.g. political or economic conditions). Consequently, an American composer Roger Sessions (1896–1985) observed that “the musician must be a member of society. That, indeed, is his duty as a human being and not primarily as an artist.” (Sessions & Cone, 1979, p. 167) This statement was reverberated by a German composer Hans

¹ As music-related disciplines in this paper are meant, for example, musicology, music theory, opera studies, music entrepreneurship, music education, etc.

Werner Henze (1926–2012) who asserted that “the composer is no longer a star [...] but an *uomo sociale*, someone who learns and teaches.” (Henze, 1982, p. 171) Thus musicians not only were teaching in music academies commonly called *conservatoires*,² reserved for music specialists but also found their way to universities. Although before the twentieth century “composers had no place in the universities in the first place,” (Berger, 2002, p. 144) the situation changed and especially in the Anglo-Saxon world academic institutions often accommodated special departments called ‘schools of music,’ where music making, as well as music theory, were taught. Indeed, it was felt that “music may be assimilated to the university disciplines.” (Stone & Stone, 1977, p. 218) Musicians became hired at universities. An American composer Arthur Berger (1912–2003) noticed that professional composers were perceived as “cerebral and academic” while all “professors of music [...] try too hard to conform to the standards of fellow faculty in science and philosophy.” (Berger, 2002, p. 87) In the late 1940s it became clear that “the university is certainly glad to have composers around” for “teaching of composition, and on the most serious level, is one of the vital functions of the university music department” (Sessions & Cone, 1979, pp. 196, 198). Being hired by a university was connected with the high status, even prestige of a given composer: one of the leading twentieth century French composers Henri Dutilleux (1916–2013) had no doubts that “the marginal position of composers, and of French musicians in general, stems partly from the small amount of room given to musical education within the whole system, even at university level.” (Nichols, 2003, p. 105)

With the growing number of universities offering courses in music (rather than restricting teaching music to specialists at the conservatoires) a niche emerged as composers, musicians and music critics could be trained at universities by “many contemporary composers with their professional training and general education.” (Peles, Dembski, Mead, & Straus, 2003, p. 53) Practicing musicians, especially composers, willingly undertook responsibilities as academic teachers. On the one hand that meant security of their social and financial position, but on the other hand it could handicap their creative powers: by becoming a part of intelligentsia some composers could be losing their artistic freedom.³ Berger observed that “composers on university faculties now have enervating teaching hours and administrative responsibilities and have to do their composing in the spare time.” (Berger, 2002, p. 145) Composers like Elliot Carter were aware that “it could be an unhealthy situation for composers to be too much involved with education, especially in a university.” (Stone & Stone, 1977, p. 280) Carter assured: “no wonder that composers who are more unorthodox in their view of contemporary music, adhere to their personal conceptions, are hesitant to become teachers.” (Stone & Stone, 1977, p. 152) Sessions seconded by stating that “the composer-teacher and the scholar-teacher will find, almost certainly, that their points of view diverge

² The history of conservatoires can be traced back to the sixteenth-century Italy, where children fostered in orphanages (often attached to hospitals) were taken care of and educated while special stress put on their musical advancements. Since orphans were called in Italian *conservati* (saved), the term was soon adopted to designate places where they were taught music; gradually all music schools were commonly called conservatories (e.g. the one founded in 1537 in Neapoli). The first secular conservatory offering instruction in music, dance, and drama was established in Paris in 1795 in the aftermath of the French Revolution. Its main task was to educate musicians playing at ceremonies celebrating the Revolution—the institution could soon boast with a number of exquisite teachers, also highly regarded as musicians. The Parisian example was soon followed in many other European cities and conservatories were established, among others: in Prague (1811) and Vienna (1819), as well as across Germany: in Leipzig (1843), Munich (1846), Berlin (1850), Cologne (1850), Dresden (1856), Stuttgart (1857) or Frankfurt (1878). In Russia the first conservatory was founded in Sankt Petersburg in 1862.

³ It is interesting to observe that this process did not affect pop musicians who, in the eyes of the majority, do not need to be well educated, sustained however the status of wild, untamed artists.

at times.” (Sessions & Cone, 1979, p. 203) (Worth mentioning is also the fact that similar dilemmas affected twentieth century writers such as, for example, Vladimir Nabokov or Iosif Brodsky.)

Also the question of the sense of teaching composition at universities was brought up. As the practice became more and more wide-spread, by 1950s Sessions asked whether composers should “go to the universities for their training?”, immediately answering that “the advantages of a university background for the composer, in the United States at least, seem [...] clear.” (Sessions & Cone, 1979, p. 194) When asked if “academic training is worthwhile for a composer?” another American composer Charles Wuorinen (b. 1938) stated (in 1962) that “it is essential; but by ‘academic’ training I mean something quite different from what the term usually signifies: I refer to mental discipline, to training of the musical intellect, and to its admission as the principal determination of musical significance.” (Schwartz & Barney, 1978, p. 375) It was also debated whether or not being a composer was a matter of vocation, the result of natural processes or the effect of educationally steered professional training. As a German composer Paul Hindemith (1895–1963) observed “the most conspicuous misconception in our educational method is that composers can be fabricated by training. [...] composing cannot be taught the democratic way.” (Hindemith, 1952, p. 182) But an Austrian composer Ernst Křenek (1900–1991) admitted that “nothing can replace the academy with its splendid learning apparatus always available for practical use.” (Shenfield & Skelton, 1966, p. 41) Furthermore, Sessions asserted that “four years of seriously studied harmony and counterpoint” are prerequisites to become a composer (Sessions & Cone, 1979, p. 199). Finally, an American music theorist and composer Milton Babbitt (1916–2011) concluded that “the university, [...] has provided so many contemporary composers with their professional training and general education.” (Peles, Dembski, Mead, & Straus, 2003, p. 53) The status of composers—as university graduates—raised and influenced their situation at the labour markets, especially in the times when education “seemed an obvious way to increase the chances for successful employment.” (Schwarz, 2004, p. 944) The willingness of composers to obtain formal training, and to become scholars can be thus regarded as a form asserting their prestige and position within society.⁴

It reminds, however, to be asked why universities were inclined to educate professionals specialising in music? It seems there are at least two important factors which possibly might have impacted the incorporation of music-related disciplines into academic curricula and conditioned the acknowledgement of music-related disciplines within universities. The first, already signaled, is connected with the growing recognition of musicians in the contemporary world, whereas the second can be linked with the prominence of music as an intangible yet prestigious commodity treasured by the elites, be it financial or intellectual.

In the nineteenth century musicology emerged as a discipline to be taught at universities. At the University of Vienna in 1870 the position in history and aesthetic of music was created for a prominent music critic Edward Hanslick (1825–1904) who previously held an unpaid lectureship. *Musikwissenschaft* was understood as a musical science since it welcomed an application of scientific methods from a variety of areas, including natural sciences. One of the founding fathers of musicology Guido Adler (1855–1941) claimed that musicology strived for objective methods remaining in accordance with postulates of systematic organization of knowledge and evaluating data. In the 1880s Adler ventured codifying *Musikwissenschaft*, dividing it dichotomously into

⁴ For example, in Poland musicians are granted academic titles such as Ph.D. etc. being thus—in the eyes of the society and other scholars—“proper” researchers, i.e. members of intellectual and academic community. It is a common practice that students of musicology enrol at the same time in music academies pursuing their careers as instrumentalists.

historical and systematical (*Historische und Systematische Musikwissenschaft*). Adler's vision of musicology was adapted in various universities across Austro-Hungarian Empire, affecting several universities of central Europe where departments of musicology were established (for example in Polish universities—in Krakow in 1911 and Lvov in 1912).

It seems more than probable that by accommodating musicians and enrolling them onto regular pay-roll lists the universities⁵—at least to a certain degree—overtook the role of patrons reserved in the past for the church or aristocrats. As commonly known, for ages the dependence on the generosity of the rich was inscribed into the lives of musicians who either served religious congregations or wealthy individuals. The situation altered in the late eighteenth century in the wake of the societal and political upheavals (the French Revolution, Napoleonic Wars, the increasing role of the bourgeoisie) and in the nineteenth century musicians became treated as more and more respected city dwellers, often seeking job opportunities in public institutions. In the early twentieth century new types of patronage emerged (e.g. state patronage, festivals, foundations) and as one of them the official employment at the universities can be counted (Piotrowska, 2010, pp. 21–36). By hiring composers, the universities obtained new possibilities of influencing artistic productivity. Musicians, or music critics or theorists, and also musicologists—as university graduates—were considered to be academics and alongside academic teachers, as well other traditionally freelance professionals (journalists, lawyers, doctors, architects, engineers, etc.) belonged to the intellectual elites.

In the twenty first century universities are still willing to keep music departments and are prepared to bear additional financial burdens connected with their existence. It not a secret that expenses of keeping music departments within universities are rather high as they include hiring appropriate staff (for example composers), buying and maintaining musical instruments, purchasing scores, CDs, music DVDs. It would be naïve to assume that universities are only interested in keeping music departments with a hope to influence, perhaps even control, musical life. The reasons why universities are still willing to educate professionals specialising in music-related disciplines seem more complicated and complex. It is highly possible these can be connected with the awareness that music remains the immediate means of manifesting the prestige. While both power and financial elites—“superclasses”—to use Rothkopf's term (Rothkopf, 2008) tend to sustain their cohesion by the adherence to such forms of social life that enable them to demonstrate their status, musical life seems to be tailored to suit these needs. Among others the French contemporary sociologist Pierre Bourdieu (1930–2002) emphasized the role of arts for the elites claiming that “familiarity with high culture is possessed to a greater degree by those at the top of the class hierarchy, and serves as an indicator of class status that facilitates cohesion and exclusivity among its possessors.” (Ostrower, 1998, p. 43) While arguing that elites may cherish the value of the arts, Bourdieu also observed that they tend to be appropriately educated in order to achieve—difficult for others to obtain— aesthetic sensitivity as their distinctive feature. While “the social organization of elite participation in the arts” (Ostrower, 1998, p. 44) enables or at least facilitates solidarity and exclusivity among their circles, the idea of their cohesion due to the (early) exposure to the arts

⁵ However, in many European countries a division between more practically oriented music academies and more theory and history oriented musicology departments at universities is to be observed. Oftentimes these institutions collaborate preparing joined curricula, as for example is the case in Graz, Austria, where the Universität für Musik und darstellende Kunst Graz cooperates with the Institut für Musikwissenschaft at Karl-Franzens-Universität Graz. On the official site of musicology one can read that: “Das Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität bietet seit dem Wintersemester 2006 gemeinsam mit der Kunstuniversität Graz das Studium der Musikologie an” (Official Site).

and music was heavily scrutinized already in 1990s by those authors who stressed the importance of moral rather than aesthetic limitations, pointing also to the multifaceted sources of business solidarity among superclass. Furthermore, it became clear that “in the economically advanced societies of the present day, differences in cultural taste and consumption and indeed in lifestyles generally are losing their grounding in social stratification, however this may be understood, and are becoming more a matter of individual “self-realization.” (Chan & Goldthorpe, 2007, p. 2) Furthermore, the access to high culture seems easier than in the past and its role in strengthening elites’ ties may be thus of less importance than previously argued (Halle, 1992). Hence, it may be suggested that elites take delight in consuming and passively enjoying the musical productions, being instead sponsors of musical life as, for example, the members of trustee board, etc. yet are essentially rather disinterested in acquiring appropriate level of knowledge about musical culture, even openly admitting to their limited understanding of the subject. Apparently the contemporary elites dismiss aesthetic roots of social cohesion inclining, nevertheless, towards cultivating certain patterns of participation in musical life. In the contemporary world the “elites carve out a distinctive and exclusive relationship with prestigious arts institutions, which allows them to maintain a privileged sense of identification between these institutions and their class” (Ostrower, 1998, p. 48) while considering sponsoring musical events, or attending operas or philharmonic concerts as a premium way of assuring their public visibility. As an example can serve “an opera trustee who enjoys opera, but is not ‘a real aficionado,’” but—nevertheless—feels the necessity for supporting such institutions (Ostrower, 1998, p. 47). In these circumstances there appears the niche for specialists, i.e. academically trained professionals who graduated from music related disciplines and can work as music critics, music propagators, commentators, impresarios, etc. As their role in assuring the high level of musical life is indispensable, they are preferably recruited among the university graduates whose expertise and the substantial body of knowledge accumulated during the years of studies excludes “the amateurs of knowledge.” (Abbott, 2001, p. 126)

Musicology in the eyes of Polish students at the Jagiellonian University

In Poland (with the Gross Enrollment Ratio at circa 40%) (Ministry of Science and Higher Education, 2019) the access to higher education is no longer perceived as a privilege (European Commission/EACEA/Eurydice, 2014), although because of the competitive system of enrolment it still “tends inevitably toward elite character.” (Marty, 1974, p. 106) Under the broad term ‘higher education’ various institutions are meant in today’s Poland: universities, polytechnics, music conservatories, as well as many specialist colleges, academies, etc. They are differently assessed and one of the “central feature of that stratification is a prestige hierarchy of academic institutions.” (Williams, Jenkins, & Ingraham, 2006, p. 791) As a consequence, there exists a specific hierarchy (Abbott, 2001, pp. 125–126), in which intangible measures of prestige are considered, such as reputation—often based on “a generalized belief among the academic community as to which colleges are closest to the central values of the community, i.e., intellectual work and the creation of knowledge, which are on the periphery, and which are marginal to these core values.” (Kamens, 1974, p. 356) Additionally, official rankings—published in newspapers, available on the Internet, etc.—play critical role in determining the prestige of these institutions. while strengthening their hierarchical perception. Traditionally either the Jagiellonian University (the oldest Polish university, established in the fourteenth century in Krakow) or Warsaw University (the largest Polish university, based in the capital city) are considered the country’s best universities (UJ i UW najlepszymi uczelniami w Polsce, 2015). When choosing where to study prospective students are

often influenced by these rankings as revealed in the interviews conducted with the musicology students at the Jagiellonian University. Furthermore, once the members of the academic community the students feel proud to attend such renowned universities. Most interviewed students underlined not only the prestige of their University but unique character of their department. The analysis proves that uniqueness to be determined by (1) patterns of recruitment process, (2) curriculum formula and (3) methods of cross-communication (Blissett, 1972, p. 121).

Most of the interviewed students confessed that they were aware of rather high admission requirements (“it is difficult to become a student” said Anita). In other words, it can be suspected that the prestige of the department should be linked with its recruitment strategy which aims at selecting students excelling at music-related fields of endeavour (Lee and Brinton, 1996, p. 181). As a result, both “faculty and others know that the students recruited [...] are the most academically able” (Kamens, 1974, p. 367) which entails putting more emphasis on intellectual competences of the students in the process of education. But additionally, most interviewed students underlined the need to spend considerable time on enhancing cultural knowledge. They often voiced the opinion that musicology as a discipline is addressed to those truly, wholeheartedly interested and committed to music, i.e. not only willing but also properly prepared to investigate the subject. Most students were, thus, aware that the ability to play the instrument and read music, were among essential skills. Some interviewees went as far as to stress the role of genuine talent (for example Klaudia) and/or the necessity to possess specific knowledge prior to becoming a student of musicology (Michał).

Exactly because of these pre-requirements music-related disciplines are usually less popular among university students. But their smaller number can prove beneficial as it results in closer relations between undergraduates and the faculty, and encourages more personalized (master-student) contacts. In departments offering music-related disciplines “faculty have more influence on students.” (Kamens, 1974, p. 373) In the opinion of the interviewees this situation stimulates also the didactic process itself (Michał).

Specific recruitment requirements affect also the in- group relations among students. Adepts of musicology tend to acknowledge the specificity of the department (Klaudia), perceiving it as rather closed, i.e. excluding students from other departments (Maria). Thus students of musicology see themselves as isolated from the main body of studentship (Justyna, Anita) and feel as perceived through their focus on classical music (i.e. as those uninterested in pop music). At the same time, sharing specific knowledge on music contributes greatly to the cohesion of the students of musicology. So while they may feel separated “from people with other delights or intention.” (Marty, 1974, p. 106) they also acquire the sense of being unique. However, music-related disciplines are capable of outreach as musicology students often are involved in organizing university’s musical life becoming thus active members of both formal and informal academic networks.

Preliminary conclusions

Departments fostering music-related disciplines at universities are regulated by strict admission mechanisms. They sustain the system of entry preconditions, and/or introduce other forms of testing prerequisites thus selecting the most appropriate candidates. They also keep quotas on the number of admitted students. Furthermore, departments with music-related disciplines are often situated and perceived in isolation from other institutes as—even for practical reasons (the sheer loudness of instruments used)—they are located in separate buildings (e.g. outside campus). The exclusivity of music- related disciplines is furthermore connected with the unique formats of

offered classes, including one-to-one tutorials (e.g. during score reading or basso continuo realization). Despite these limitations, as well as high costs of maintenance, most universities in Poland are ready to keep departments offering music-related disciplines. It seems as if possessing music-related institutes was not only the reason for pride (while undertaking the role of patrons of musical life), but also appears to be assessed as an investment into the future (while educating artistic and intellectual elites of the country). By supporting music-related disciplines universities simultaneously pay homage to an old European legacy of sponsoring musical life, but at the same time aware that “elites do not happen; they are created” (Blissett, 1972, p. 121) they prove to think ahead by implementing such long term policies.

References

- Abbott, A.D. (2001). *Chaos of disciplines*. University of Chicago Press.
- Berger, A. (2002). *Reflections of an American composer*. University of California Press.
- Blissett, M. (1972). *Politics in science*. Little, Brown and Company.
- Chan, T.W., & Goldthorpe, J.H. (2007). Social stratification and cultural consumption: music in England. *European Sociological Review*, 23 (1), 1–19.
- European Commission/EACEA/Eurydice. (2014). *Modernisation of higher education in Europe: access, retention and employability 2014*. Eurydice Report. Luxembourg: Publications Office of the European Union. Retrieved August 15, 2015, from <http://eurydice.org.pl/wp-content/uploads/2015/01/165EN.pdf>
- Halle, D. (1992). The audience for abstract art: Class, culture, and power. In M. Lamont & M. Fournier (Eds.), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality* (pp. 131–148). University of Chicago Press.
- Henze, H.W. (1982). *Music and Politics: Collected Writings 1953–1981*. Faber & Faber.
- Hindemith, P. (1952). *A composer's world. Horizons and limitations*. Harvard University Press.
- Kamens, D. (1974). Colleges and elite formation: the case of prestigious American colleges. *Sociology of Education*, 47 (3), 354–378.
- Shenfield, M., & Skelton, G. (Trans.). (1966). *Exploring Music. Essays by Ernst Křenek*. Calder & Boyars.
- Lee, S., & Brinton, M.C. (1996). Elite education and social capital: The case of South Korea. *Sociology of Education*, 69, 3, 177–192.
- Marty, M.E. (1974). Knowledge elites and counter-elites. *Daedalus*, 103 (4): *American Higher Education: Toward an Uncertain Future*, 104–109.
- Nichols, R. (Trans.). (2003). *Henri Dutilleux: music—mystery and memory. Conversations with Claude Glayman*. Ashgate.
- Official Site of the Institut für Musikwissenschaft at Karl-Franzens-Universität Graz*. Retrieved August 14, 2015, from <http://musikwissenschaft.uni-graz.at/de/studieren/musikologie/>
- Ostrower, F. (1998). The arts as cultural capital among elites: Bourdieu's theory reconsidered. *Poetics*, 26 (1), 43–53.
- Peles, S., Dembski, S., Mead, A., & Straus, J.N. (Eds.). (2003). *The collected essays of Milton Babbitt*. Princeton University Press.
- Piotrowska, A.G. (2010). Individual strategies of seeking employment among early 20th-century American and European composers. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 41 (1), 21–36.

- Ministry of Science and Higher Education. (2019). *Report: The percentage of Poles with higher education is close to the OECD average*. Retrieved August 24, 2020, from <https://www.gov.pl/web/science/report-the-percentage-of-poles-with-higher-education-is-close-to-the-oecd-average>
- Rothkopf, D.J. (2008). *Superclass: The global power elite and the world they are making*. Farrar, Straus and Giroux.
- Schwarz, L. (2004). Professions, elites, and universities in England, 1870–1970. *The Historical Journal*, 47 (4), 941–962.
- Sessions, R., & Cone, E.T. (1979). *Roger Sessions on music: Collected essays*. Princeton University Press.
- Schwartz, E., & Barney, Ch. (Eds.). (1978). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Da Capo Press.
- Stone, E., & Stone, K. (Eds.). (1977). *The writings of Elliot Carter. An American composer looks at modern music*. Indiana University Press.
- UJ i UW najlepszymi uczelniami w Polsce* [Ranking of Polish universities]. (2015). Retrieved August 15, 2015, from <https://www.newsweek.pl/polska/ranking-uczelni-ranking-szkol-wyzszych-perspektywy-2015/kbcx37b>
- Williams, P.F., Jenkins, J.G., & Ingraham, L. (2006). The winnowing away of behavioral accounting research in the US: The process for anointing academic elites. *Accounting, Organizations and Society*, 31 (8), 783–818.

Anna G. PIOTROWSKA

PhD (Art History), Associate Professor at
the Jagiellonian University

ПИОТРОВСКА Анна Г.

PhD (Art History), доцент Ягеллонского
университета

agpiotrowska@interia.pl

Helena SPURNÁ, Lubomír SPURNÝ / Е. Спурна, Л. Спурный

**AN ASSESSMENT OF CZECH MUSICOLOGY AND THEATRE STUDIES:
THIRTY YEARS AFTER THE FALL OF THE IRON CURTAIN**

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И ТЕАТРАЛЬНАЯ НАУКА ЧЕХИИ:
СПУСТЯ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ «ЖЕЛЕЗНОГО ЗАНАВЕСА»**

Abstract. The continuing historiographical focus of both disciplines arising from the Central European tradition is reflected in the expansion of the range of historical themes. Musicology and theatre studies, however, react less flexibly to new interpretative approaches and research methods. Music semiotics, which rapidly developed in the 1970s and 1980s from an initiative of the most important team of Czech musicologists, has not found its successors in the new era. Czech musicology and theatre studies lack the former research team, with the range of specific interests and themes failing to correspond with the need for an integrating foundation. Only a few personages, who are providing Czech musicology and teatrology with new perspectives and research methods, can be named at present. To give an example, the co-author of this contribution, Lubomír Spurný, was attempting, under the influence of his studies in Vienna, to propagate on the domestic scene the analysis of the Austrian music theoretician Heinrich Schenker. As for the Czech teatrology, a number of smaller successes exist, although any kind of theoretical thinking does not come about in a systematic manner in this country. The Department of Theatre Studies at Masaryk University in Brno has the biggest potential for new research. The department organizes lectures and seminars on, for example, the performativity of nationalism, the theatricality of the political trials of the 1950s, the theatricality of the Middle Ages and mass demonstrations.

Keywords: musicology, teatrology, Czech Republic, semiotics, structuralism, theatricality, Centre for Music Theatre

L. Spurný

As an initial information we should say that the study of arts in the Czech Lands developed during the second half of the nineteenth century in the Czech Lands, theatre studies being the last in line. There were two main centres, Prague and Brno; Olomouc as another city with a renowned university tradition became relevant only after the war. It is obviously not surprising that important milestones in the development of the humanities overlapped with the political histories of the nation, which came into existence in the year 1918, or with the ideas of national revival which reach back further into the past. The year 1918 not only changed the arrangement of Central Europe but also greatly influenced the basic social sciences and humanities. This historical turning point comes to a close with the year 1939; the Munich Agreement (1938) and the followed events gave a completely new character to the national culture and its manifestations. One can see certain analogies in the behaviour of art sciences such as musicology or teatrology in the years 1945, 1948, 1968 or 1989 which represented turning points for domestic society and politics. It is symptomatic that, for example, the attempt at demonstrating the existence of a distinct history of Czech music came about at the time when also the question of *Czechness* was being heatedly discussed. Let's mention the book *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [*Czech modern music. A study of Czech musical creativity*] by Vladimír Helfert (1886–1945) (Helfert, 1936), an important Czech musicologist and a distinguished representative of the generation that founded

this field in Czechoslovakia. The author tried to create an *independent* history of national music. The basis for the creation of specifically Czech music was seen by Helfert in national romanticism, which was considered to be a fundamental programme already by Helfert's teachers (especially by Otakar Hostinský¹) and had the same importance in the 1930s, when the book came out. Helfert published his synthetically conceived book when the question of *Czechness* was urgent in various culture areas. Helfert's interpretation was greatly influenced by the attempt to free the Czech "musical creativity" from the dominance of others nationalities and ethnicities settled in the territory of the Czech state; therefore, for understandable reasons, he did not reflect domestic German authors, often of Jewish origin. The authors like Hans Krasa, Erich Wolfgang Korngold, Erwin Schulhoff or Viktor Ullmann, who shaped significantly the character of central European culture, at once found themselves outside the context of Czech music. Contrarily, the Slovak composers were included in this context (Helfert, 1936, Spurný, 2018).

Till the 1950s Czech musical scholarship was focused on a description of the Czech musical past from approximately the eighteenth century up to the present. This mostly consisted of the positivist historiography. As a model served Zdeněk Nejedlý's *Dějiny české hudby* [*History of Czech Music*] (Nejedlý, 1903) as well as his studies about Hussite Singing (Nejedlý, 1955).² An increased interest in folklore was also an essential aspect. The development of aesthetic and theoretical thinking in music scholarship came about in the 1960s. Music analysis, influenced by the intonation theory of Boris Asafjev, met with great popularity in the country. This type of analysis was developed in Czech musicology by Antonín Sychra (1918–1969), who attracted attention of the Czech musicologists thanks to his fundamental book *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* [*The Aesthetics of Dvořák's Symphonic Work*] (Sychra, 1959). Among other figures should be named Jaroslav Jiránek (1922–2001) and Jaroslav Volek (1923–1989). While Volek tended to call into question intonation theory and criticised it for a certain vagueness and dogmatism, Jiránek, as the most passionate Marxist in Czech musicology, accepted it wholeheartedly and continued to work on its developing (Hons, 2014, p. 71). Intonation analysis was incorporated into a wider stream of music semiotics in connection with the activities of the "Prague Society for Music Semiotics" in the 1970s, whose name reflected the famous Prague linguistic circle (or the Prague school), which in the interwar period became the basis of the semiotics. The core of the group "Prague Society for Music Semiotics" consisted of the most renowned domestic musicologists at all, the already mentioned Volek and Jiránek as well as Jiří Fukač (1936–2002) and Ivan Poledňák (1931–2009). The wave of initial enthusiasm and wider interest in this type of analysis was followed by a gradual cooling off, which came about during the 1990s, with this also being the case with the students of the above-mentioned figures.

The period of social liberalization in the 1960s enabled increased cooperation between Czech and foreign musicology. The establishment of the tradition of international music scholarship colloquiums in Brno, which were part of the International Music Festival from the year 1966, was of great importance. This is still up until the present the only regular international conference

¹ Otakar Hostinský (1847–1910) was a Czech historian, musicologist and professor of musical aesthetics at the Charles University in Prague. In his essays, especially in the article „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera [*Wagnerism and Czech National Opera*] (Hostinský, 1901), he formulated an idea of Czech national music with its representative composer Bedřich Smetana. Especially in Smetana's opera *Dalibor* (1868) Hostinský saw a fulfilment of the concept of Wagnerian music drama as an inspirational basement for the Czech music.

² Zdeněk Nejedlý (1878–1962) was a Czech historian, musicologist and politician, whose left wing orientation and cultural leadership made him a central figure in the early communist era in Czechoslovakia. After 1948 he became the first minister of culture and education.

in the field in the Czech Republic. Thanks to the participation of western musicologists like Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, Christian Kaden, Kurt von Fischer, John Tyrrell or Michael Beckerman, before 1989 the Brno colloquium provided view of the other side of the Iron Curtain. A number of the themes were quite bold for the time, for example, the topic of the famous composer and emigrant Bohuslav Martinů.³ The colloquium greatly contributed to the marginalization of the nationalist perspective of Czech music and establishing continuity with other musical cultures within the territory of Bohemia and Moravia.

With a certain exaggeration, one can state that Czech musicology had already experienced its highpoint prior to 1989. The changes were more of an institutional kind, while the methodological changes were not apparent. However, the range of themes was expanded. There was an attempt at establishing a meaningful dialogue with other humanities and social sciences during the 1990s. A particular emphasis was placed on new work focused not on the authors or the works, but first and foremost on the addressees, on the sphere of the impact and the reception. The co-author of this contribution, Lubomír Spurný (1965), was attempting as early as the 1990s, under the influence of his studies in Vienna, to propagate on the domestic scene the analysis of the Austrian music theoretician Heinrich Schenker (Spurný, 2000). There is a similar interest to establish the branch of analysis of interpretation and the tradition of interpretation in music. This consists of a project which Lubomír Spurný is working on along with colleagues from the Technical University in Brno. The project, inspired by the work by José Antonio Bowen, Nicolas Cook and the authors concentrated around the Center for History and Analysis of Recorded Music (CHARM), focuses on the analysis of sound recordings with the effort to find objective, quantitative parameters and data for more detailed and exact music performance analysis (Spurný L., Fančal P., 2017). Other Czech musicologists are working at filling in the gaps in the area of non-artificial music. Out of a range of musicology projects with the involvement of Lubomír Spurný, it is necessary to mention The Terezín Composers' Institute, of which he became director in 2018. The Institute is involved in research and propagation of the works of composers and musicians who helped form the face of Central European music in the Interwar period and whose lives came to a close in the Teresienstadt ghetto or in the concentration camp in Auschwitz. Between the main activities of the Institute there are research and educational initiatives and projects, as well as critical editions of composers' works. The institute has its own library and documentary centre, releases regularly yearbook and newsletter, takes part in academic conferences (organised every two years) and music festival "Everlasting Hope." A catalogue of works of Pavel Haas, pupil of the famous Czech composer Leoš Janáček, is being prepared nowadays. Among the most prominent composers, who were interned at Terezín and not long after their coming here died in Auschwitz, were Viktor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krása and Gideon Klein. The institute is attempting to present these artists as Czechoslovaks, who themselves were declaring this state allegiance, just as they viewed their art as an integral part, not of the Jewish, but of the Central European tradition.

* * *

H. Spurná

Czech teatrology was greatly impacted by forty-years ideological and censorship limitations. In contrast to the rapid development of neighbouring German teatrology, which has always been connected with us almost "genetically," the delayed development of native teatrology had a fatal impact. We are trying to catch up with small steps. In defence of the period prior to the Revolution,

³ The colloquium devoted to Bohuslav Martinů's stage works was an accompaniment of Bohuslav Martinů Festival that has been held in 1966 in Brno.

one should recall that there were large team projects, also in the area of musicology. We continue to complain about the four volume *Dějiny českého divadla* [*History of Czech Theatre*],⁴ due to its ideological conformity. No one, however, has attempted something similar from that time. I am personally of the opinion that there are no longer suitable organizational and economic conditions. The resignation concerning large synthesizing work is more due to unfortunate experience with ideologically laden interpretations of the development of Czech theatre than to general post-modern skepticism in the historical sciences' area. There is also one concrete experience from the new period, from the beginning of the 1990s: a historical work on the period of social realism in Czech theatre has remained in the awareness of a range of Czech theatre scholars and historians. To be even more specific, a book with the title *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech (1945–1989)* [*Czech Theatre Culture in Dates and Context (1945–1989)*] was published in 1995. The author was a leading Czech teatrologist Vladimír Just (1946). He attempted a treatment of the history of Czech theatre over the years 1945–1989 (Just, 1995). Just's approach is schematic with a definite tendency toward oversimplification, without support from defined concepts such as socialist realism in art, normalization or even totalitarianism. He interprets the development of Czech postwar theatre as time when one either collaborated with the communist regime or fought against it. It is of interest that he never revised his conclusions for another, a little bit completed publication the same work in the year 2010, with a suggestive title *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* [*Theatre in the Totalitarian System. The Story of the Czech Theater (1945–1989) not Only in Dates and Contexts*] (Just, 2010). The generalizing and moralizing perspective on the period is already apparent in the name itself. Now we do not know what to do with this as well as the previous publication, as it testifies to the totalitarian thinking of the author himself. All consequent work concerning this period in Czech theatre has also had to concern itself with this book, as evidence of ideological clichés with the opposite tendency after the year 1989. One should acknowledge, however, that the discretization of theatre historiography in connection with the interpretation of the modern history of Czech theatre has more general reasons. The vast majority of historians, as of the 1990s, supported the polarizing rhetoric when analyzing Czech society from the 1950s–1980s. 30 years after the Revolution there is still an unwritten consensus that everything related to Communism was bad, and that relativizing this “truth” tends to undermining democracy and the capitalist system. The depiction of the communist regime as a demonic power, which arrived from some kind of external world, ideally by means of Soviet advisors from Moscow, functions as a simple ideological trick, which provides a certain relief as it tends to deaden unprejudiced discussion about the recent past. This is particularly the case when it comes to the era of normalization, which was many things, but definitely not a “totalitarian regime,” because people could reach various things in this time, even the things which have nothing to do with socialism itself (they could wear jeans, listen to metal music, or spend their holiday in Yugoslavia etc.). But what they definitely had to do, it was a formal conformity with the ideology of socialism, which became during normalization in fact an empty word, a word without content.

But let us return back to teatrology. I have stated that the most extensive synthesizing work on the history of Czech theatre came from a previous era. The following initiative in this area should complement the lexicographical activity developed by the Theatre Institute in Prague. Men-

⁴ Four-volume book *History of Czech Theatre* was published by the Czechoslovak Academy of Sciences in Prague over the years 1965–1984 (Černý, Klosová, 1965–1984).

tion should be made of the dictionary of theatre in Bohemia, Moravia and Silesian (names for historical regions of the Czech lands) from the beginnings till the end of the eighteenth century (Jakubcová, Pernerstorfer, 2013). The dictionary treats the period when the Czech lands experienced the most marked cooperation between national and ethnic minorities. It is symptomatic that the book is published in German language as the German theatre culture occupied of course a leading position from the perspective of the geographic order in Central Europe. The one-sided nationalist principle in the interpretation of the development of both arts, which existed here as of the end of World War II, has seemingly been finally uprooted from the Czech theatre as well as musical historiography. A more comprehensive perspective has instead developed of Czech culture in all of its national and language aspects.

In the area of theory, which is the weakest part of domestic teatrology, a number of smaller successes exist, although any kind of theoretical thinking does not come about in a systematic manner in this country. The actual theoretical activity tends to be replaced by translations of key works. Apart from theory of performativity, the theatricality of life and public events became part of the newly forming specialized discourse. The activity of the Department of Theatre Studies at Masaryk University in Brno has been shown to have potential with its team-based research. The department organizes lectures and seminars, for example, on the performativity of nationalism, the theatricality of the political trials of the 1950s, the theatricality of the Middle Ages and mass demonstrations. The Centre for Research of Performativity has established the task of developing these activities. I view the return to Czech structuralism as essential, which developed here prior to the War within the framework of the already mentioned Prague Linguistic Circle under the twin influences of Russian formalist poetics and Saussurian structural linguistics. The latest foreign awareness of the views of Jan Mukařovský (1891–1975), Jindřich Honzl (1894–1953) or Petr Bogatyrev's (1893–1971) structuralist thinking is presented in a monograph by Michael Quinn's *The Semiotic Stage: Prague School Theatre Theory* (1995). *Estetika dramatického umění* [*The Aesthetics of the Art of Drama*] by Otakar Zich (1879–1934) (Zich, 1931), who was not an explicit structuralist, but however influenced the Prague School, is quite well-known abroad. Zich's distinction between the dramatic person and the actor's figure, the definition of the duality of stage existence fulfils the basic semiotic demand of the sign—to refer to something other than itself. Jiří Veltruský (1919–1994) and his focus on the text as a sign structure consequently had an essential importance for the development of semiotic thinking in the second wave of Czech structuralism.⁵ His definition “All that is on the stage is a sign” (Veltruský, 1994, p. 44) served as a starting point for all of later semiotic theories of theatre (see Keir Elam, Erika Fischer-Lichte, Anne Ubersfeld). As Elam said in his book *The Semiotics of Theatre and Drama* (Elam, 1980), the first of its kind in English: “In the 1930s the Prague School Theatre theories radically changed the prospects for the scientific analysis of theatre and drama” and “laid the foundations for what is probably the richest corpus of theatrical and dramatic theatre produced in modern times.” (Elam, 2002, p. 4) At the time when Quinn's book was published, only Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik's anthology of 21 essays *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (1984) existed, however, in English. It is a pleasure for me to state that three years ago the department of teatrology at Masaryk University in Brno prepared a more extensive collection of texts of the Prague School (Drozd, 2017).

⁵ The Czech structuralism is connected with emigration waves. The first one included e. g. Roman Jakobson (1896–1992), the second one—Jiří Veltruský, Karel Brušák (1913–2004) and Ladislav Matějka (1919–2012).

In conclusion, I would like to mention a new project at the Palacký University of Olomouc where I teach. In 2018 the Centre for Music Theatre (CMT) was established there across three departments of the university—Department of Musicology, Department of Theatre and Film Studies and Department of Music Education. The main effort was to initiate interdisciplinary and interdepartmental cooperation in the fields of opera and music theatre. Research, teaching and artistic projects in the area of music theatre have been carried out thus far separately at the above-named departments. By means of shared teaching I would like, together with my colleagues, to support the interest of students in music theatre. The genres and various forms of music theatre integrate different arts, as well as critical reflections and research require an interdisciplinary approach, which we would like to further expand in the domestic environment. We have an interest in music theatre in the widest meaning of the concept, with special attention dedicated to the opera genre. The main areas of interest of the CMT are opera of the 18th and 19th centuries, inter-war music theatre and music theatre practice. Contacts and cooperation with similar centres abroad (CROMT at University of Sussex, OBERTO at Oxford Brookes University, CIRO at Cardiff University etc.) are welcome. Let's hope that this new project will bring the first achievements very soon.

References

- Černý, F., Klosová, L. (Eds.). (1965–1983). *Dějiny českého divadla I–IV* [History of Czech theatre I–IV]. Academia.
- Drozd, D. (Ed.). (2017). *Theatre theory reader: Prague school writings*. Karolinum.
- Elam, K. (2002). *The semiotics of theatre and drama*. Routledge.
- Helfert, V. (1936). *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [Czech modern music. A study of Czech musical creativity]. Index.
- Hons, M. (2014). Intonační teorie a česká hudební věda 50. a 60. let minulého století [Intonation theory and Czech music science in the 1950s and 1960s of the last century]. *Živá Hudba* [Live music], 5, 58–89.
- Hostinský, O. (1901). „Wagnerianismus“ a česká národní opera [“Wagnerism” and Czech National Opera]. In O. Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* [Bedřich Smetana and his struggle for modern Czech music] (pp. 146–178). Jan Leichter.
- Jakubcová, A., Pernerstorfer, M.J. (Eds.). (2013). *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon* [Theatre in Bohemia, Moravia and Silesia. From the beginnings to the late 18th century. Encyclopedia]. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Just, V. (1995). *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech (1945–1989)* [Czech theatre culture in dates and contexts (1945–1989)]. Divadelní ústav.
- Just, V. (2010). *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* [Theatre in the totalitarian system. The story of the Czech theater (1945–1989) not only in dates and contexts]. Academia.
- Nejedlý, Z. (1903). *Dějiny české hudby* [History of Czech Music]. Hejda a Tuček.
- Nejedlý, Z. (1955). *Dějiny husitského zpěvu* [History of Hussite singing]. ČSAV.
- Spurný, L., Fančal, P. (2017). Hudba a interpretace: k otázkám analýzy hudebního výkonu [Music and performance: towards the issue of the music performance analysis]. *Musicologica Brunensia*, 52 (2), 109–120.

- Spurný, L. (2000). Heinrich Schenker – dávný neznámý [Heinrich Schenker—long unknown]. Univerzita Palackého.
- Spurný, L. (2018). Vladimír Helfert a idea *České moderní hudby* [Vladimír Helfert and his idea of *Česká moderní hudba*]. *Clavibus Unitis*, 7 (1), 71–77.
- Sychra, A. (1959). *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* [The aesthetics of Dvořák's symphonic work]. SNKLHU.
- Veltruský, J. (1994). Člověk a předmět na divadle [Man and an object in the theatre]. In J. Veltruský, *Příspěvky k teorii divadla* [Contributions to the Theory of Theatre] (pp. 43–50). Divadelní ústav.
- Zich, O. (1931). *Estetika dramatického umění* [The aesthetics of the art of drama]. Melantrich.

Elena SPURNÁ

PhD (Art History), Associate Professor,
Palacký University Olomouc

СПУРНА Елена

PhD (Art History), доцент Университета
Палацкого в Оломуце

helena.spurna@email.cz

Lubomír SPURNÝ

Ph.D., Professor, the Masaryk University

СПУРНЫЙ Любомир

PhD (Art History), профессор Масарикова
университета

spurny@phil.muni.cz

GAMBLING IMAGES IN THE 19TH CENTURY WESTERN EUROPEAN OPERA

ОБРАЗЫ АЗАРТНЫХ ИГР В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ XIX ВЕКА

Abstract. Images of gambling drew attention of the 19th century composers repeatedly. Among the most famous works—“Queen of spades” of J. Galevi, G. Meyerbeer’s “Robert Devil,” “Fairy tales by Hoffman” of J. Offenbach, G. Verdi’s “Traviata.” The numerous differences between these works related to their genre, dramatic art, characters interpretation raise a set of questions. In this research three problems are considered: (1) genesis of plots—sources and their transformations; (2) the organization of plots and also the concrete embodiment of gambling images, including semantics, functions; (3) prerequisites of interest in 19th century musical culture. Interpretation of primary sources in all cases differs in the level of freedom, which extreme limit is total unrecognizability of an initial plot. Despite such variability in the embodiments of gambling images, they have the general basis connected with the game purpose, its end result, and its functions in a plot: the game aimed at enrichment, which ends successfully, but as a result has dramatic or tragic consequences for the hero (Verdi’s “Traviata,” J. Massenet’s “Manon”); the game aimed at enrichment, which ends in full loss, but its real purpose is to ruin the player’s soul (Meyerbeer’s “Robert Devil,” “Fairy tales by Hoffman” of J. Offenbach); cards foretelling misfortune/death of the hero (“Queen of spades” of F. Suppe, G. Bizet’s “Carmen”). Besides the organization of the general plot logic, it is necessary to consider interpretation of gambling images in terms of semantics, which is possible in the following aspects: (1) rational, denying the transcendental beginning; (2) mystical, irrational; (3) parody and comic. The appeal of gambling images in the 19th century opera is connected not only with prevalence of games in daily reality, but also with their universal meaning—understanding of a fatal role of the chance. At the same time, its coexistence with the rational plan of attitude explains variability of gambling images embodiments, however, keeping recognition of its deep values.

Keywords: game, cards, opera, theater, transcendental, plot, dramatic art, world model

Аннотация. Образы азартных игр привлекали внимание композиторов XIX века неоднократно. Среди наиболее известных произведений — «Пиковая дама» Ж. Галеви, «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Травиата» Дж. Верди. Многочисленные различия между ними, связанные с жанровым решением, драматургией, трактовкой характеров, ставят множество вопросов. В настоящей работе рассматриваются следующие три: (1) генезис сюжетов — источники и их трансформации; (2) организация сюжетов, а также конкретное воплощение образов азартных игр, в том числе — семантика, художественные функции; (3) предпосылки интереса к ним в целом. Интерпретация первоисточников опер фактически во всех случаях отличается значительной свободой, крайний предел которой — почти полная неузнаваемость исходной фабулы. Несмотря на подобную вариативность в воплощениях образов, у них есть общие основы, связанные с целью игры, ее конечным результатом, и, как следствие — функциями в сюжете: игра с целью обогащения, оканчивающаяся успешно, но в итоге имеющая для героя драматические или трагические последствия («Травиата» Верди, «Манон» Ж. Массне); игра с целью обогащения,

оканчивающаяся полным проигрышем, реальная цель его — погубить душу игрока («Роберт-Дьявол» Мейербера, «Сказки Гофмана» Оффенбаха); гадание на картах, предвещающее несчастье/гибель героя («Пиковая дама» Ф. Зуппе, «Кармен» Ж. Бизе). Помимо организации общей логики сюжетов необходимо учитывать интерпретацию образов с точки зрения семантики, и она возможна в аспектах: (1) рациональном, отрицающем трансцендентное начало; (2) мистическом, иррациональном; (3) пародийно-комическом. В итоге автор делает вывод о том, что привлекательность образов азартных игр в опере XIX века связана не только с распространенностью в повседневной действительности, но и благодаря их универсальному смыслу — осознанию фатальной роли случая, неподвластного человеческому разуму. В то же время его сосуществование с рациональным планом мировосприятия объясняет вариативность воплощений этих образов, сохраняющих, впрочем, узнаваемость своих глубинных значений.

Ключевые слова: игра, карты, опера, театр, трансцендентный, сюжет, драматургия, модель мира

Устойчивый интерес к образам азартных игр композиторы стали проявлять лишь в XIX веке¹. Причем их воплощения представляют довольно пестрый список. Среди них «Пиковая дама» Ж. Галеви, одноименное произведение Ф. Зуппе, «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Травиата» Дж. Верди, «Манон» Ж. Массне. На первый взгляд, между этими сочинениями нет почти ничего общего. Где-то финал благополучен, где-то его фатальная предопределенность ясна с самого начала. В одном случае игра оканчивается проигрышем, в другом — выигрышем героя. Значительны различия между сюжетами с точки зрения организации фабулы, логики ее развертывания, мотивации поступков персонажей и их характеров. Да и сами жанры сочинений создают широкую панораму — от французской лирической оперы до оперетты. Имеет ли вообще смысл искать что-то общее между ними, или интерес авторов к образам азартных игр — всего-навсего прихотливая воля случая?

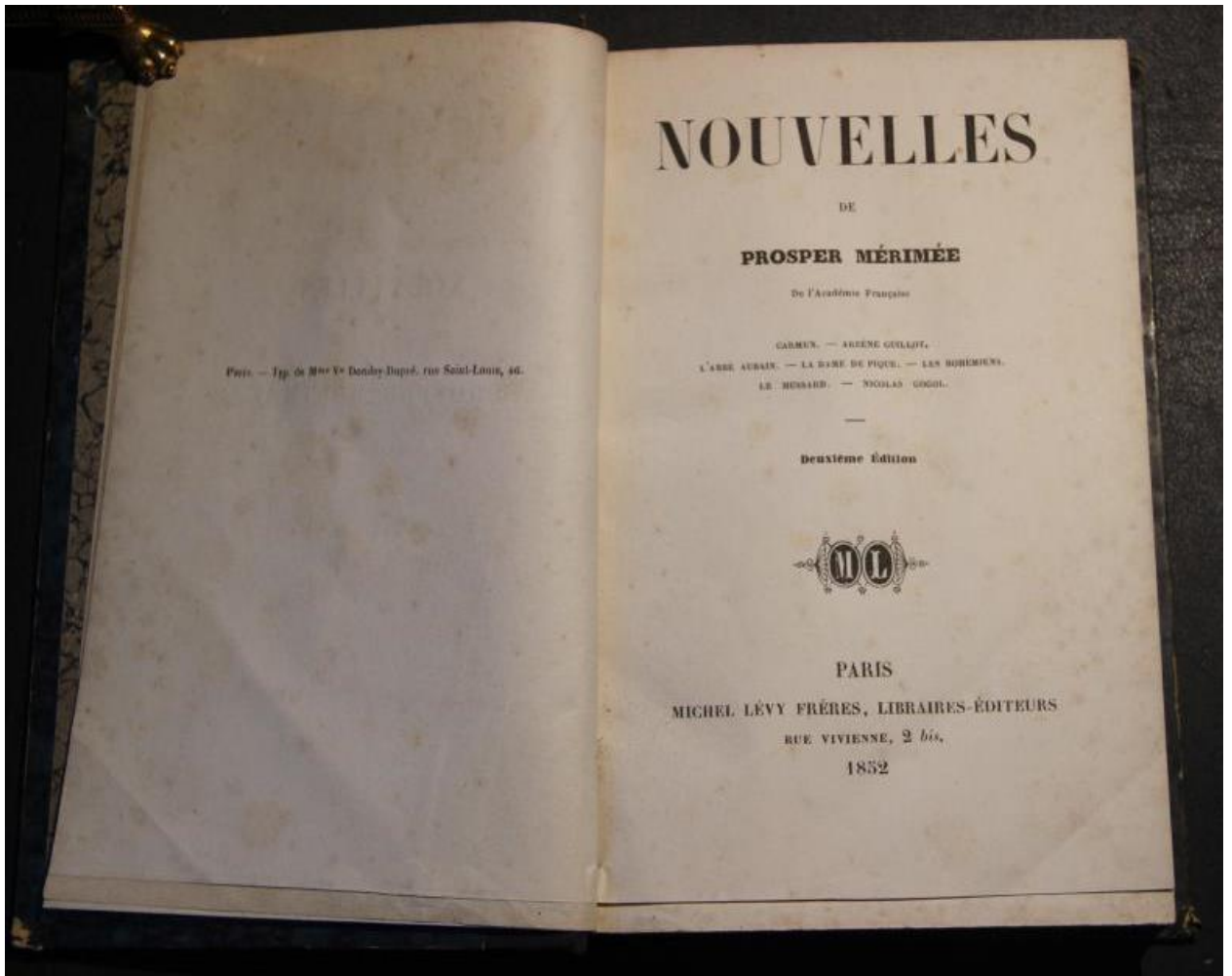
Чтобы ответить на этот вопрос, в настоящей работе мы попытаемся кратко остановиться на следующих трех проблемах:

- 1) генезис сюжетов — источники и их трансформации;
- 2) организация сюжетов, а также конкретное воплощение образов азартных игр, в том числе — семантика, художественные функции;
- 3) предпосылки интереса к ним в целом.

Первоисточники сюжетов уже сами по себе создают разнообразный круг произведений. Среди них — «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «История кавалера де Грие и Манон Леско» А. Прево, новеллы Э. Гофмана. Особое положение в этом ряду занимает, безусловно, «Пиковая дама» А. Пушкина. В XIX веке она была известна во Франции в первую очередь благодаря переводам, выполненным П. де Жюльвекуром и П. Меримэ (*илл. 1*); в 1892 году появился также перевод Э. Жобера.

¹ Среди редких исключений — кантата А. Кальдары «Игра в карты» (1734).

Илл. 1. П. Мериме. Новеллы (издание 1852 года)²
Fig. 1. Prosper Mérimée. Short stories (publishing in 1852)



Переносу в иноязыковую среду, судя по всему, способствовали специфические особенности произведения Пушкина. Как отмечает Е. Разлогова, «текст повести «Пиковая дама» в языковом плане проще для перевода, чем многие другие тексты А. С. Пушкина. В нем, на первый взгляд, мало нестандартных элементов. Основные трудности связаны с терминологией карточной игры, небольшим количеством национальных реалий и архаизмов, причем последние наблюдаются в двух формах — архаизмы относительно пушкинской эпохи (в речи графини) и языковые элементы языка пушкинской эпохи, которые устарели по отношению к современному русскому языку, а также с незначительными элементами просторечия (в речи графини)» (Разлогова, 2012, с. 67–68).

Вместе с тем именно перевод Мериме содержит в себе большое число вольностей и неточностей, существенным образом влияющих на восприятие повести. Более того, интерпретация событий, как повести Пушкина, так и первоисточников других опер, связанных с образами азартных игр фактически во всех случаях отличаются значительной *свободой*,

² Источник изображения см. / Image source: https://static.auction.ru/offer_images/2017/10/10/06/big/Q/QmoQyYSxdsH/prizhiznennoe_izdanie_1852_god_karmen_prosper_merime_i_dr_novelly.jpg (06.09.2020).

крайний предел которой — почти полная *неузнаваемость* исходной фабулы. И в большинстве случаев сами образы азартных игр подвергнуты переосмыслению, иногда — вовсе добавлены (см. таблицу 1). Как видно, актуальным оказывается вопрос о том, каковы *предпосылки, объясняющие эту свободу*.

Таблица 1.

Краткая характеристика изменений либретто опер по сравнению с первоисточниками

Галеви, «Пиковая дама»	По сравнению с повестью Пушкина изменения значительны, сама тема трех карт сохранена, но в <i>другой интерпретации</i> .
Зуппе, «Пиковая дама»	По сравнению с повестью Пушкина сюжет изменен до неузнаваемости, тема трех карт <i>превращена</i> в гадание на картах.
Бизе, «Кармен»	По сравнению с новеллой Мериме сохранена общая фабула, сцена гадания на картах Кармен <i>добавлена</i> .
Верди, «Травиата»	По сравнению с «Дамой с камелиями» Дюма-сына сохранена общая фабула, сцена карточной игры <i>переосмыслена</i> .
Оффенбах, «Сказки Гофмана»	По сравнению с «Историей о пропавшем отражении» Гофмана сохранена с изменениями общая фабула, сцена карточной игры в опере <i>добавлена</i> .
Массне, «Манон»	По сравнению с романом Прево сохранена общая фабула, тема карточной игры значительно <i>переосмыслена</i> .

О том, насколько далеко может уходить либретто от первоисточника, ярко свидетельствует «Пиковая дама» Зуппе. Эмиль, молодой лейтенант, влюбляется в Хедвиг, дочь богатой вдовы. Он рассказывает о своих чувствах Юдифь, которую считает матерью. Гадалка открывает ему правду: он не родной ее сын. Фабиан Мукер, богатый человек без определенных занятий и опекун Хедвиг, также равнодушен к своей воспитаннице. Гадая Мукеру, Юдифь предвещает ему несчастье — *ему выпала дама пик*. На костюмированном балу Фабиан всячески пытается помешать Эмилю ухаживать за Хедвиг. После ряда комических ситуаций и вмешательства Юдифь, раскрывающей тайну происхождения Эмиля (он оказывается племянником Фабиана), молодые люди обретают друг друга.

Как видно, сохранены лишь отдельные мотивы и ситуации первоисточника, и то в весьма вольной интерпретации — о нем напоминает только фатальная роль дамы пик, но в совершенно другом контексте (гадание на картах вместо игры). То же касается имен героев, мотивов их поведения, да и самого финала произведения.

Другой пример — «Травиата» Верди. На маскараде у Флоры Альфред играет в карты, неоднократно выигрывая, в том числе — у барона Дуфоля, пришедшего с Виолеттой. Она, беспокоясь за его судьбу, пытается уговорить покинуть бал. Но Альфред согласен отказаться от дуэли с бароном, только если Виолетта вернется к нему, а затем оскорбляет, бросая в присутствии всех деньги как плату за любовь. У Дюма Арман Дюваль играет с риском для себя и, выиграв крупную сумму, предлагает ее Олимпии, чтобы стать ее любовником и отомстить Маргарите, ревнуя ее к графу N. Впоследствии узнав о том, что она осталась вместе с графом, он посылает ей оскорбительное письмо с деньгами.

Таким образом, ситуация «платы за любовь» дана в удвоении, причем два женских образа противопоставлены друг другу по принципу «мнимое — истинное» (Арман не любит

Олимпию, но готов на все ради любви Маргариты). Параллельно проясняется связь этого произведения с «Манон Леско» Прево (кстати, неоднократно упоминаемой в «Даме с камелиями»), в которой черты обоих образов Дюма присутствуют в главной героине. В целом интрига у Дюма усложнена, но одновременно транспонирована в интимно-личностную плоскость. Выяснение отношений почти полностью лишено публичности — Арман *пишет письмо*, стараясь не чувствовать «раскаяния за свою грубость».

У Верди сохраняются самые общие очертания ситуаций первоисточника — Альфред играет, полагая, что несчастье в любви дает успех в игре. Впрочем, этот успех предшествует драматичной развязке во взаимоотношениях героев (у Дюма и эта «зависимость» дана в более психологизированном ключе). Характерно, что в романе главный герой задолго до описанной ситуации, по собственному замечанию, исцелившись от любви к Маргарите, избавляется и от пристрастия к игре.

Вариативность в интерпретации образов азартных игр, на первый взгляд, крайне затрудняет какую-либо классификацию сюжетов. В то же время они имеют общие основы, связанные с *целью* игры, ее конечным *результатом*, и, как следствие — *функциями* в сюжете:

- Игра с целью обогащения, оканчивающаяся *успешно*, но в итоге имеющая для героя драматические или трагические последствия («Травиата» Верди, «Манон» Массне).
- Игра с целью обогащения, оканчивающаяся полным *проигрышем*, реальная цель его — погубить душу игрока («Роберт-Дьявол» Мейербера, «Сказки Гофмана» Оффенбаха).
- Гадание на картах, *предвещающее* несчастье/гибель героя («Пиковая дама» Зуппе, «Кармен» Бизе).

Помимо организации общей логики сюжетов, необходимо учитывать интерпретацию образов азартных игр с точки зрения семантики, и она возможна в аспектах:

- 1) рациональном, отрицающем трансцендентное начало;
- 2) мистическом, иррациональном;
- 3) пародийно-комическом.

Первый вариант — «Пиковая дама» Галеви. В этой опере вместо Графини действует молодая и привлекательная, состоятельная княгиня Полоцкая, которая притворяется горбатой и хромой. В самом конце оперы выясняется, что на самом деле под ее именем выступает еще более богатая княжна Дарья Долгорукая, вынужденная скрываться. При этом графиня заведомо обманывает одного из героев — Роскова, называя ему три карты: тройку, десятку и даму пик, не имеющие никакой мистической силы.

Последнее обстоятельство мотивируется в первую очередь жанром произведения. Как отмечает Е. Шабшаевич, «именно сама личность главной героини “La Dame de Pique” обусловила определенные концептуальные и жанровые акценты произведения: это авантюрная комедия, в которой магия используется для усиления интриги. Поэтому сверхъестественное в опере обладает амбивалентными свойствами: вроде бы оно заявляет о себе во всей красе — и, в то же время, почти незаметно для слушателя адский дым оборачивается бутафорской дымкой» (Шабшаевич, 2016, с. 13)³. Следует отметить, что авантюрное начало в этом сюжете детерминирует особенности всех художественных компонентов произведения, в том числе — драматургии и стилистики, вполне отвечающих жанру французской комической

³ В этой же статье представлен достаточно подробный анализ оперы Ж. Галеви.

оперы — ситуации смены облика, запутанность фабулы, роль в ней внезапных поворотов, высокий темп развития.

Второй вариант (интерпретация в мистически-иррациональном аспекте) — «Роберт-Дьявол» Мейербера. Главный герой сзывает рыцарей и предлагает играть в кости. Эту мысль ему внушает дух зла Бертрам. Он хочет довести Роберта до отчаяния, чтобы заставить его подписать договор с адскими силами. Роберт проигрывается дотла: у него не остается ничего. В ярости он грозит всем страшной мезтью. Среди источников сюжета этой оперы необходимо вспомнить в первую очередь средневековый роман о Роберте-Дьяволе (илл. 2), правда, из него заимствовано лишь имя героя, история его рождения и благополучный финал. Очевидным оказывается влияние готической литературы — «Петер — Маленький человек» К.-Х. Шписа, «Монах» М. Льюиса, «Эликсиры сатаны» Гофмана, «Мельмот Скиталец» и «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда» Ч. Мэтьюрина.

Илл. 2. Роберт, герцог Нормандии, возможный прототип Роберта-Дьявола в опере Дж. Мейербера

Fig. 2. Robert, Duke of Normandy, a possible prototype of Robert the Devil in the Opera by Giacomo Meyerbeer⁴



⁴ Источник изображения см. / Image source: <http://www.pickeringsofyorkshire.com/wp-content/uploads/2016/11/Robert-I.jpg> (06.09.2020).

Здесь логика организации художественного целого также связана с жанром произведения — grand opera. По мнению О. Жестковой, «переплетая исторические детали с сюжетными нитями готических романов, Скриб и Делавинь соткали новую сюжетную вязь, содержащую то, ради чего шла в театр парижская публика 1830-х годов: захватывающую интригу, сильную страсть, персонажей загробного мира, контраст порока и благочестия, тайну происхождения героя, мотив искушения, наконец, атмосферу средневековья, воплощенную в великолепных декорациях, костюмах и эффектах газового освещения» (Жесткова, 2018, с. 39).

Сходная ситуация обнаруживается в одной из версий венецианского акта «Сказок Гофмана» Оффенбаха: главный герой проигрывает в карты Шлемилю и в итоге отдает Джульетте свое отражение (воплощающее его душу). И если образ человека, отдающего свою душу Дьяволу сам по себе обрел огромное количество воплощений (от сказочных образов до Фауста), то его соседство с ситуацией проигрыша (отсутствующей у Гофмана) акцентирует фатальную предопределенность происходящего — он становится метафорой потери собственного «Я», свершающейся по воле Дапертутто. У Гофмана главный герой в конце произведения встречает Петера Шлемиля (героя повести А. Шамиссо), продавшего свою тень, у Оффенбаха же этот герой превращен в бывшего фаворита Джульетты, место которого занимает Гофман, повторяя и его судьбу.

Основная сюжетная идея этого акта оперы предстает в скрытом удвоении, только если Шлемиля убивает во время дуэли Гофман, то его самого, фактически, ожидает духовная смерть, ибо он оказывается во власти Дапертутто. В произведении Гофмана финал лишен подобной однозначности и предопределенности. После потери отражения Джульетта хочет добиться от Эразма, чтобы он подписал страшный договор о том, что передает власть над своими родными Дапертутто, ибо отныне принадлежит Джульетте. Но в последний момент его останавливает жена, и в итоге Эразм отправляется в странствия, пытаясь вернуть отражение.

Третий, пародийно-комический вариант представлен в опере Г. Доницетти «Рита». Ее главная героиня держит своего мужа Беппо в строгости. Но у нее до Беппо был другой муж, пират Гаспар, которого все считают погибшим. Он внезапно объявляется в гостинице, которую содержит Рита. Беппо и Гаспар решают разыграть свою судьбу в карты — кто проиграет, тот и останется с Ритой. В данном случае происходит полное развенчание образа игры — она оборачивается откровенным фарсом (в чем-то напоминающим появившегося позже «Орфея в аду» Оффенбаха). Образ мужа, терпящего побои от своей жены⁵ еще раньше неоднократно возникал в итальянской комической опере (например, в «Мнимом Сократе» Дж. Паизиелло, в измененном и усиленном виде — в либретто «Мир наизнанку» К. Гольдони, где на острове властвуют женщины), в полной инверсии здесь предстает и мотив соперничества двух мужчин из-за женщины, еще в XVIII в. ставший стереотипом сюжетов различных версий оперного жанра.

В чем же заключаются причины, объясняющие привлекательность образов азартных игр в опере XIX века? В первую очередь напрашивается очевидный ответ: сама распространенность этого явления в культуре данного времени. Косвенное тому свидетельство — образы азартных игр в литературе (например, в «Шагреневои коже» О. Бальзака) и живописи (илл. 3 и 4). Множество свидетельств об огромной популярности азартных игр в Париже приводит в своей книге В. Мильчина, например, — американского журналиста Паркера

⁵ Полное название оперы — «Rita, ou Le mari battu» (т.е. «Рита, или побитый муж»).

Уиллиса, приехавшего в Париж в 1831 году: «в Париже играют все. Я и представить себе не мог, что порок столь ужасный может быть распространен столь широко и принимаем столь снисходительно, как это происходит здесь. Люди ходят в игорные дома так же открыто и легко, как на прогулку, совершенно не опасаясь запятнать свою репутацию. Как женатые парижане, так и холостяки считают делом вполне обычным отобедать с шести до восьми, провести время за игрой с восьми до десяти, отправиться на бал, а затем возвратиться в игорный дом и оставаться там до рассвета... Почти все француженки, которые уже не так молоды, чтобы танцевать на приемах, проводят время за игрой, а дочери их и мужья взирают на это так же спокойно, как если бы дамы эти не играли в карты, а рассматривали эстампы. Английские дамы тоже играют, но они относятся к делу не столь философски и проигрывают деньги не столь беззаботно» (Мильчина, 2013, с. 650)⁶.

Илл. 3. А. Лесрель. Игра в карты

Fig. 3. Adolphe-Alexandre Lesrel. *The Game of Cards*⁷



⁶ Показательно, что преобладающее большинство произведений XIX века, воплощающих образы азартных игр, так или иначе, связано с французской культурой (!).

⁷ Источник изображения см. / Image source: <https://s49.radikal.ru/i123/1009/95/257efd09eb85.jpg> (06.09.2020).

Илл. 4. Э. Месонье. *Игра в пикет*Fig. 4. Jean-Louis-Ernest Meissonier. *A Game of Piquet*⁸

Интерес к азартным играм не стихает даже после их официального запрета в 1837 году, нелегальный статус соответствующих заведений мало кого смущал. Этот интерес вполне вписывался в гедонистическую атмосферу эпохи, в которой, впрочем, фактически все определяли денежные отношения. В популярном путеводителе 1867 года «Парижские удовольствия» в заключительном разделе с выразительным названием «Moralité» так и сказано: «все продается в этом мире — и то, что стоит менее всего — стоит более всего. [...] Париж — это великая Школа, где толпа прелестных преподавательниц дает невеждам любого возраста и любой масти трудную науку жизни, которая осваивается не по книгам, но в ежедневной, непрерывной практике» (Les plaisirs de Paris, 1867, p. 293).

Показательно, что почти во всех вышеописанных музыкально-театральных произведениях образу азартных игр сопутствует *праздничное* начало. Вполне объяснимое в повседневности, здесь оно выполняет важную функцию, формируя особое состояние бытия, в котором его карнавальным проявлениям, где торжествуют расцвет и полнота жизни, неизбежно противостоит зловещий мрак потустороннего царства.

⁸ Источник изображения см. / Image source: http://itd2.mycdn.me/image?id=812349794186&t=20&plc=WEB&tkn=*r1SMppZCXzjkbqmeu3J2bYJtAGc (06.09.2020).

Значительная роль азартных игр в жизни человека этого периода обосновывает существование норм этикета, специфической лексики и социального поведения. Само визуальное оформление карт нередко обретало дополнительные смысловые измерения, в том числе — пародийно-карикатурного свойства (илл. 5) (подробнее см.: Омельченко, 2016). Игровые же ситуации оказываются буквально опутанными сложной сетью правил, регулирующих действия участников и создающих призрачную иллюзию определенности происходящего.

Илл. 5. *Карты игральные, карикатурные. 1-я четв. XIX в. Франция*
Fig. 5. *Caricature playing cards. 1st quarter of the XIX century. France*⁹



Правомерно говорить и о более глубоких предпосылках интереса к азартным играм. Очевидно, что разнообразие как его общих форм, так и конкретных воплощений, обусловлено природой этого явления, допускающей неоднозначную интерпретацию, в зависимости

⁹ Источник изображения см. / Image source: (Омельченко, 2016, с. 145 / Omel'chenko, 2016, p. 145).

от контекста, но одновременно сохраняющей узнаваемость. Она возможна, благодаря его универсальному смыслу — осознанию *фатальной роли случая, неподвластного человеческому разуму*.

Известно, что восприятие случайности как рокового свершения, которое человек не в состоянии изменить, образует одну из констант мышления XIX века¹⁰. Так, у Гофмана в «Счастье игрока» читаем: «иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное, неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла» (Гофман, 1991, с. 459).

Подобная идея оказывается в корне отличной от трактовки случая в эпоху классицизма, в которой он выглядел или как ошибка природы, или как объективно существующая противоположность детерминизма, подчиненная ему и потому не довлеющая над его законами. Рациональное начало своей тотальной властью может и должно покорить даже стихийно возникающие, непредсказуемые события. В XIX веке случай, как правило, определяет в судьбе человека все. В XVIII веке он допускает контроль, человек в состоянии *исправить* его. Фактически об этом пишет И. Гете в своем романе «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «наш мир соткан из необходимости и случайностей. Разум человека становится между тем и другим и умеет над ними торжествовать. Он признает необходимость основой своего бытия, случайности же он умеет отклонять, направлять и использовать. И человек заслуживает титул земного бога лишь тогда, когда разум его стоит крепко и незыблемо» (Гете, 1959, с. 57)¹¹.

Взгляд на случайность и предопределенность мог обретать и более широкий ракурс. Ю. Лотман в своей работе, посвященной «Пиковой даме» Пушкина, отметил: «подобно тому как в эпоху барокко мир воспринимался как огромная, созданная Господом книга и образ Книги делался моделью многочисленных сложных понятий (а попадая в текст, делался сюжетной темой), карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – начале XIX в. черты универсальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи» (Лотман, 1992, с. 391).

В действительности ситуация оказывается более сложной. Образы азартных игр формируют одну из моделей мира, комплиментарную *рациональному* аспекту мировосприятия. Причем второе не отрицает первое, а представляет полярную плоскость, с которой сосуществует в состоянии подвижного и зыбкого взаимодействия. Это и объясняет вариативность

¹⁰ По мнению Й. Хейзинги, такая трактовка случая имеет глубокие архаические истоки: «подобно игровым состязаниям в силе, ловкости или хитрости, чисто азартные игры также могут иметь сакральное значение, то есть означать и определять божественные свершения. Можно пойти еще дальше. Понятия шанса и судьбы в человеческом сознании лежат особенно близко к сфере священного» (Хейзинга, 2011, с. 93–94); «Божий суд выносит свой приговор через испытание в силе или через схватку с оружием точно так же, как и через случайно выпавшие игровые символы» (Хейзинга, 2011, с. 124).

¹¹ Еще один яркий пример подобного восприятия случайности в XVIII в. — либретто П. Бомарше «Тарар», который, как пишут М. Виролайнен и Н. Бемяк, «является утопическим образцом «правильной» истории: задача людей заключается в приведении случайностей, допущенных творческими Гениями, к тому закону справедливости, который обеспечен наличием в мире всеблагого Брамы. Пороки тирана Атара делают его недостойным трона, а добродетели солдата Тарара соответствуют царскому месту. И личные достоинства, и социальные места достались каждому из героев по жребью, выпавшему по воле случая. Вот почему эти социальные места необходимо перераспределить в соответствии с личными достоинствами героев так, чтобы над случайностью восторжествовала законная справедливость» (Виролайнен, Бемяк, 2003, с. 174).

воплощений образов азартных игр, в том числе — появление пародийно-комической версии. Она же обосновывает их актуальность и жизненность (подробнее см.: Denisov, 2015, pp. 67–69). Опера как жанр, обладающий высокими коммуникативными возможностями, стала транслировать их глубинные смыслы именно в XIX веке в силу особой актуальности для данного времени (в живописи, например, они были известны задолго до этого — еще в эпоху Ренессанса).

Прячась под маской сюжетных вариаций, выходя на поверхность или мигрируя из одного сюжета в другой, глубинный смысл образов азартных игр всегда остается в своих основах неизменным. Судя по всему, изменчивость внешних очертаний составляет его природу — он может и должен воздействовать на сознание, где бы он ни оказался, даже если внешние связи с первоисточником почти не различимы. Он властно стремится вступить в контакт с другими, близкими ему образами и, хотя делает это не всегда явно, неизбежно подчиняет их себе. И это качество обеспечит ему жизнеспособность в культуре уже XX столетия.

Литература

1. Виролайнен М.Н., Беляк Н.В. «Там есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 171–189.
2. Гете И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера: Роман. Пермь: Пермское книжное издательство, 1959. 547 с.
3. Гофман Э.Т.А. Новеллы. М.: Правда, 1991. 477 с.
4. Жесткова О.В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): Автореф. дис. ... д-ра иск. М.; Казань: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского; Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2018. 48 с.
5. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3-х т. Т. II. Таллинн: Александрия, 1992. С. 389–415.
6. Мильчина В.А. Париж в 1814–1848 годах. Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 938 с.
7. Омельченко Е.В. Эволюция художественно-пластического образа игральных карт в контексте развития графического искусства: Автореф. дис. ... канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2016. 148 с.
8. Разлогова Е.Э. «Пиковая дама» в зеркале французских переводов // Вопросы языкознания. 2012. № 6. С. 66–92.
9. Хейзинга Й.Л. Человек играющий: Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
10. Шабшаевич Е.М. «La Dame de Pique» О.Э. Скриба – Ж.Ф. Галеви и «Пиковая дама» М.И. и П.И. Чайковских // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2016. № 11 (ч. 2). С. 7–31.
11. Denisov A.V. The Parody Principle in Musical Art // International Review of the Aesthetics and Sociology. 2015. № 46, pp. 55–72.

12. Les plaisirs de Paris. Guide pratique et illustré par Alfred Delvau. Paris: Achille Faure, 1867. 300 p.

References

- Denisov, A.V. (2015). The parody principle in musical art. *International Review of the Aesthetics and Sociology* (46), 55–72.
- Gete, I.W. (1959). *Gody ucheniya Vil'gel'ma Mejstera* [Wilhelm Meister's Apprenticeship]. Permskoe knizhnoe izdatel'stvo.
- Gofman, E.T. (1991). *Novelly* [Short stories]. Pravda.
- Hyojzinga, J. L. (2011). *Chelovek igrayushchij: Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury* [Homo ludens: A study of the play-element in culture]. Izdatel'stvo Ivana Limbaha.
- Les plaisirs de Paris: Guide pratique et illustré par Alfred Delvau.* (1867). Achille Faure.
- Lotman, Yu.M. (1992). "Pikovaya dama" i tema kart i kartochnoj igry v russkoj literature nachala XIX veka ["Queen of spades" and a subject of cards and gambling in the Russian literature of the XIX century beginning]. In Yu.M. Lotman, *Izbrannye stat'i* [Selected papers] (in 3 Vols.; Vol. II, pp. 389–415). Aleksandriya.
- Mil'china, V.A. (2013). *Parizh v 1814–1848 godah. Povsednevnyaya zhizn'* [Paris in 1814–1848. Everyday life]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Omel'chenko, E.V. (2016). *Evolyuciya hudozhestvenno-plasticheskogo obraza igral'nyh kart v kontekste razvitiya graficheskogo iskusstva* [Evolution of art and plastic image of playing cards in the context of graphic art development] [Unpublished PhD in Art History thesis]. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia.
- Razlogova, E.V. (2012). "Pikovaya dama" v zerkale francuzskih perevodov ["Queen of spades" in the reflection of French translations]. *Voprosy Yazykoznaniya* [Linguistics questions] (6), 66–92.
- Shabshaevich, E.M. (2016). "La Dame de Pique" O.E. Skriba – Zh. F. Galevi i "Pikovaya dama" M.I. i P.I. Chajkovskih. *Muzyka v Sisteme Kul'tury: Nauchnyj Vestnik Ural'skoj Konservatorii* [Music in the system of culture: Scientific bulletin of the Ural conservatory] (11, part 2), 7–31.
- Virolajnen, M.N., Belyak N.V. (2003). "Tam est' odin motiv..." ("Tarar" Bomarshe v "Motsarte i Sal'eri" Pushkina) ["There is one motive..." ("Tarar" of Beaumarchais in "Mozart and Salieri" of Pushkin)]. In M. Virolajnen, *Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoj slovesnosti* [Speech and silence: Plots and myths of Russian literature] (pp. 171–189). Amphora.
- Zhestkova, O.V. (2018). *Francuzskaya bol'shaya opera kak hudozhestvenno-esteticheskoe i social'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [The French grand opera as the art-esthetic and socio-political phenomenon (1820–1830)] [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservator, N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory.

Andrei V. DENISOV

D.Sc. (in Art History), Professor, the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович

Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

denisow_andrei@mail.ru

**Jan LATHAM-KOENIG, Grigoriy R. KONSON, Marina V. EFANOVA: Interview /
Интервью Григория Консона и Марины Ефановой с Яном Латам-Кенигом**

**TRANSFORMATIONS OF THE OPERA THEATER IN RUSSIA AND ABROAD DURING
THE SECOND HALF OF THE 20TH—THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES:
CONCEPTS, STYLE AND ARTISTIC IMAGERY**

**ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ
В ПЕРИОД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ:
КОНЦЕПЦИИ, СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ**

Abstract. An interview with Jan Latham-Koenig, the outstanding conductor from Flanders, who works in Bruges and the Novaya Opera Theatre in Moscow, is devoted to the modern interpretations of classical opera pieces. The issue is revealed in a comparative analysis of his conduction in Russia and in theaters of Western countries. One of the main problems is foreign languages, which are very difficult for Russian performers, especially German and even more so French, not only for soloists, but also for the choir.

The second problem is twofold: dedication and discipline, which are inextricably linked. This is what Latham-Koenig is trying to achieve in his work. Another challenge is interpretation, which is most evident in the performance of Italian operas by Russian singers—too “heavy” and free interpretation music by Verdi and Puccini. At the same time, this heaviness comes from the fact that Russian singers sing all parts in an aria-like way, even recitatives that need to be almost pronounced, maintaining a conversational rhythm. Using the example of Monteverdi, the conductor shows that for this composer, the secret is to comprehend recitative as conversation during singing, and arias as singing during conversation.

An important challenge is creation of an artistic image and conveying it to the public. Despite the tendency to “modernize” classical works, Latham-Koenig does not support this trend of the present-day productions, considering that the music itself was already an interpretation of the libretto, so introducing any additional interpretation into it is excessive.

In addition to the questions related to his profession, a special place in the interview is given to the role of politics, which in Russia, in contrast to Western countries, has always been tightly bound with art.

Keywords: Russia, west, art, theater, production, opera, singers, conductor, orchestra, concert, performers, image, rhythm

Аннотация. Интервью с выдающимся дирижером из Фландрии Яном Латам-Кенигом, работающим в Брюгге и Московском театре «Новая Опера» посвящено проблемам современной интерпретации классических оперных произведений. Эти проблемы раскрываются в связи со сравнительным дирижерским анализом своей работы в России и в театрах западных стран. Одной из главных оказывается иностранный язык, который для русских исполнителей является очень сложным, в особенности немецкий и в еще большей мере французский, причем не только для солистов, но и хора.

Другая проблема — двуединая: самоотдачи и дисциплины, которые неразрывно связаны. Это то, чего Латам-Кениг пытается добиться в своей работе. Еще одна проблема —

интерпретационная, которая наиболее очевидна в исполнении русскими певцами итальянских опер — слишком «тяжелое» и свободное исполнение музыки Верди и Пуччини. При этом утяжеление происходит от того, что русские певцы все поют, как арию, даже речитативы, которые нужно почти проговаривать, соблюдая разговорный ритм. На примере Монтеверди дирижер показывает, что для этого композитора секрет исполнительского искусства состоит в понимании речитатива как разговора во время пения, а арии — как пения во время разговора.

Важной проблемой также является создание художественного образа и донесения его до публики. В отличие от тенденции «осовременивания» классических произведений, Латтам-Кениг не является сторонником такого явления сегодняшних постановок, считая, что музыка сама по себе уже была интерпретацией либретто, поэтому внедрение в него дополнительной интерпретации излишне. Помимо профессиональных, особое место в интервью отведено роли политики, которая в России, в отличие от западных стран, всегда была прочно связана с искусством.

Ключевые слова: Россия, запад, искусство, театр, постановка, опера, певцы, дирижер, оркестр, концерт, исполнители, образ, ритм

Григорий Консон (в дальнейшем Г.К.). *Господин Латтам-Кениг, каковы Ваши впечатления от работы в театре в России и различия между ним и театрами западных стран, а также Ваши впечатления о новых театральных постановках в России и в театре «Новая Опера»?*

Ян Латтам-Кениг (впоследствии Я. Л-К.). Первая опера, которой я дирижировал в России, был «Лоэнгрин» Вагнера. С точки зрения специфики театральных постановок в России — это, конечно, плохой пример, потому что режиссер был европеец — Каспер Хольтен из Дании и вся команда была из Дании (дизайнер, осветитель и так далее). С точки зрения самой постановки, — все было западным. Во всех других аспектах (не считая меня), опера *оказалась русской*: певцы, хор, оркестр, управление. Позвольте рассказать о своих впечатлениях. Я был очень удивлен абсолютно всем. Тогда я не имел ни малейшего представления, как устроен русский театр. Подчеркну: тогда, 12 лет назад, в 2008 году, в марте. Не представлял, что в театре работает такое большое количество людей. Даже больше, чем в Венском государственном театре! В нем гораздо меньше музыкантов, солистов и участников хора, хотя их театр больше. Такого количества Лоэнгринов, королей, Эльз я не видел никогда, но мне сразу было очевидно, что никто из этих певцов ранее не исполнял Вагнера. Поэтому у меня вопрос к Марине: кто помогал вам готовиться к постановке этой оперы? Концертмейстер из Германии?

Марина Ефанова (в будущем М.Е.). Да. Рудольф Перней.

Я. Л-К. Мне было чему научить певцов. Я дирижировал оперой «Лоэнгрин» до этого с очень хорошими исполнителями, например, с немецкой певицей Вальтрауд Майер (меццо-сопрано) в роли графини Ортруды. Но, что касается солистов, первой проблемой был немецкий язык, который для русских исполнителей очень и очень сложен. Итальянский не представляет для них большой проблемы, а вот немецкий — да, ну и, может быть, еще французский — этот язык для них вообще невозможен. Давайте признаем, что эти три языка (итальянский, немецкий, французский) являются главными в опере. Я должен был их научить не только произносить звуки, но и как это делать, чтобы слова соответствовали музыке. Язык влияет и на фразировку, и на темпы. Здесь нельзя торопиться. Немецкий язык

требует времени. Для русских певцов немецкие согласные являются проблемой, особенно в конце слов. Они слишком их смягчают. Если они произносит их неправильно, то от этого меняется их вокальная позиция. Поэтому пришлось проделать большую работу и по произношению, и по фразировке, и, конечно, динамике. Я был удивлен, как громко русские певцы исполняют произведение, прямо кричат. Я спрашивал себя: «Зачем они все время кричат?». Там же задумано столько тихих мест, вдумчивых и волшебных моментов. Это ведь не Большой театр и не стадион на открытом воздухе с тысячью зрителей! Я должен был им объяснить, что это очень специфический стиль, где не нужно кричать — вот над чем в основном работал с солистами.

Меня очень впечатлил хор, сразу же! И дисциплина в первую очередь. Конечно, у них тоже были проблемы с немецким, но они с удовольствием учились и с энтузиазмом воспринимали идею исполнять Вагнера с западным дирижером. Вагнер был для них чем-то абсолютно новым, так как практически ни в одном театре его не исполняли ранее, да и после этого тоже (за исключением постановки «Тангейзера» Московским академическим Музыкальным театром им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Далее, с оркестром были все те же проблемы. Они исполняли его несколько «тяжело», да и музыкантам не хватало дисциплины. Не рабочей, а именно музыкальной. Они практически не были знакомы со стилем Вагнера, просто никогда с ним не сталкивались. Все было для них новым, я ощущал себя первооткрывателем. Но из позитивных моментов хочу отметить их увлеченность делом, преданность и самоотдачу работе, желание сделать все наилучшим образом.

Мне очень понравилась атмосфера в театре, все — как одна большая семья, что крайне редко встречается на западе. Атмосфера семьи, когда все работают вместе. Такая атмосфера царил в западных театрах более 50 лет назад, может быть, раньше. Столь больших ассамблей на западе больше не существует.

Г.К. Почему у российских оперных певцов такая высокая самоотдача?

Я. Л.-К. Много разных причин: исторических и прочих. Высокая сознательность существовала в царских, советских и постсоветских периодах. Видимо, сознательность у русских — в ДНК. Русские люди обладают, говоря образно, особой душой, чего на западе не встретишь. Один из больших недостатков западных артистов — они все время находятся в зоне комфорта-удобства: высокие заработные платы, профсоюзы, и они себя вообще очень хорошо и спокойно чувствуют в жизни. Если вы работаете в банке, вы выполняете свою бюрократическую работу. Если вы делаете работу эффективно, вам для этого не нужен энтузиазм, не нужна самоотдача. Что касается искусства, такой подход здесь неприемлем. Именно это и происходит на западе. Они просто выполняют свою работу на сцене так, как будто работают в банке. Для музыки, драмы и вообще любого искусства нужны «одержимость», эмоции. Но эмоции должны дополняться дисциплиной. Театр — это не развлечение, это работа, в которой уравновешаны эмоции и дисциплина, целеустремленность и самоотдача.

Лучшие мировые певцы — это русские, украинцы, болгары. Посмотрите на лучших пианистов: из двадцати 15–16 будут русскими, так как консерватория приучает их дисциплине. Знаменитая виолончелистка Жаклин Дюпре считалась в молодости гением, но затем кто-то ей предложил поехать в московскую консерваторию учиться у М. Ростроповича. Ей было 20–21 год. Она была настолько одарена, что занималась час-два в день, и этого было достаточно, как она думала, чтобы звучать великолепно. По приезде в Москву она испытала культурный шок, так как здесь нужно было заниматься минимум 6–8 часов в день. Нельзя

было развлекаться каждый вечер. Ростропович требовал, чтобы студенты работали с самоотдачей на каждом уроке. Она не знала, что такое дисциплина, пока не приехала в Россию. Дисциплина у музыкантов должна быть на высоком уровне.

Приведу еще пример: когда я был студентом в Королевском музыкальном колледже Лондона, уровень преподавания струнных инструментов был довольно низким, а духовых — высоким. Много лет спустя, в 2005-м меня пригласили туда дирижировать оперой и произнести речь о профессионализме. Я был удивлен, насколько выше стал уровень подготовки студентов-инструменталистов. Как выяснилось, директор в колледже нанимал теперь только русских педагогов! До 1991 года это было невозможно.

Еще одна причина — никто в России не притворяется демократичным. А демократия в музыке и не должна иметь места! Дирижер здесь главный, он решает все, и нет сомнений, что оркестр должен подчиняться. В Англии создается впечатление, что дирижер для оркестра — не самая большая необходимость, что нехорошо. Дирижер должен занимать главенствующую позицию. Почему оркестр Ленинградской филармонии звучал так фантастически? Благодаря Евгению Мравинскому! В 1960 году он с оркестром приехал в Англию, и английская публика не поверила, что они действительно так слаженно играют. Их привели в студию звукозаписи, и они там дали настоящий концерт! Несомненно, это была одна из лучших записей. Я касался феномена оркестра Ленинградской филармонии в беседе с Владимиром Федосеевым и спросил его о Мравинском, так как он был с ним знаком. И тот признал, что Мравинский был очень строгим. Когда вы слушаете записи его оркестра, эмоции и дисциплина связаны неразрывно. Это то, чего я пытаюсь добиться в своей работе.

Г.К. *Есть ли в западных оркестрах дисциплина и самоотдача подобного уровня?*

Я. Л.-К. В западных оркестрах так сказать, институционально ситуация другая: музыканты могут выбирать дирижера, а управление театра обычно к их мнению прислушивается и потому побаивается. В течение двух лет я дирижировал в Венском театре. Там был один из лучших оркестров, они могли прекрасно сыграть оперу без репетиций. Если они давали репетицию, то она предназначалась для меня, но не для них. Оркестровая яма была расположена высоко, что создавало проблемы с балансом. Но поскольку большинство музыкантов могли видеть и слышать певцов, они могли следовать за ними, что делало ситуацию проще. Иногда случалось, что певец немного запаздывал с ритмом. В таких случаях оркестр всегда подхватывал и играл вместе с певцом. Моя первая реакция в ближайшую секунду была: «Почему оркестр меня не послушал? А вторая — как хорошо, что они вместе и никто не запаздывает».

Г.К. *Если там оркестр сам играет вместе с певцами, может быть, это и неплохо, что есть ограничение права дирижера?*

Я. Л.-К. Это правда, но только касательно четырех-пяти оперных театров: Венского, Ковент-Гардена, Метрополитен-оперы и, может быть, Мюнхенского и Ла Скала. Существует очень важная награда — Международная оперная премия International Opera Awards, как у вас «Золотая маска», но по некоторым иным направлениям. Это мировой масштабный приз, который вручается лучшему оперному театру, оркестру, женскому голосу, мужскому, постановке. Недавно узнал, что оркестр «Новой Оперы» — один из пяти финалистов, среди лучших оперных оркестров года. Другие среди них — Лос-Анджелесская опера, Ковент-Гарден, Берлинская опера, «Музыка Eterna» (Пермь) и «Новая Опера» (Москва). Это фантастическое достижение, что из пяти лучших оркестров в мире — два российских. Один из них находится в Перми, другой — в Москве. В «Музыка Eterna» многие музыканты из

Москвы. Они путешествуют между Москвой и Пермью. Я горжусь, мы очень молоды, всего 27 лет, а оркестр уже стоит наравне с такими выдающимися мировыми оркестрами — это является доказательством того, как можно добиться прекрасных результатов, если прилагать усилия и быть требовательным. Нужно быть жестким.

Россия подарила миру много выдающихся музыкантов. Когда я был ребенком, помню, что самыми долгожданными были концерты русских исполнителей: Давида Ойстраха, Мстислава Ростроповича, Святослава Рихтера, Галины Вишневской, Эмиля Гилельса, Евгения Светланова, Кирилла Кондрашина, Елены Образцовой. Впервые услышал Государственный оркестр СССР в августе 1968 года. Это были первые гастролы оркестра п/у Евгения Светланова. Концерты должны были быть транслированы в зале ВВС 27 августа 1968 г. Всем хотелось пойти на эти концерты, никто еще не слышал его оркестр. Первый концерт был с участием Ростроповича. Это было что-то потрясающее, я в своей жизни никогда не слышал ничего подобного. За день до этого русские танки въехали в Чехословакию и были огромные демонстрации. Все кричали и на улице, и в концертном зале: «Русские, вон из Чехословакии!». Паника была везде, народ пребывал в истерике. Оркестр занял свои места, и Светланов в полном самообладании вышел на сцену. Оркестр заиграл, эффект был просто электризующим. Спустя несколько секунд в зале наступила тишина, но в конце увертюры к опере «Руслан и Людмила» снова начались крики. Далее на сцену вышел Ростропович. Он был известен как один из диссидентов, выступавший против решения партии, и был другом опального писателя Александра Солженицына. Исполнил Концерт для виолончели с оркестром Дворжака, в чем и заключалась вся ирония ситуации. Услышав музыку чешского композитора, зрители успокоились.

Исполнение было таким, что эмоции зашкаливали. В конце раздались безудержные аплодисменты. Затем Ростропович сыграл Сарабанду из сюиты Баха, и в зале повисла тишина. Он стал плакать, не смог доиграть концерт. Воцарилась тишина. После антракта снова начались крики: «Русские, вон из Чехословакии!». Но Светланов продолжал дирижировать, как будто не замечая происходящего. Оркестр играл так хорошо, что в конце концерта Шостаковича искусство победила политику. Им аплодировали и вызывали «на бис».

Несколько лет спустя, я занимался с оркестром в Вене, а в соседней комнате репетировал Ростропович. Никогда не встречал его лично. Мы выпили кофе, и я спросил его о том выступлении. Он сказал, что оно для него как виолончелиста было одним из лучших и самых сложных. Рассказываю об этом потому, что тот концерт продемонстрировал, как целые страны политика может разводить во вражеские лагеря, но музыка все равно оказывается сильнее.

Г.К. *А что сейчас происходит в искусстве, учитывая ситуацию в Великобритании и России, США и России. Как влияет политика?*

Я. Л.-К. Я и посол Великобритании работаем над разными проектами, нацеленными на улучшение отношений. В этом сентябре мы хотим создать оркестр, так как это будет год русской и британской музыки. Мечтой посла является создание нового оркестра, состоящего из половины русских и половины англичан. Концерты пройдут и в России, и в Британии. Мы будем репетировать в Сочи, дадим там два концерта, затем один в Москве, один в Санкт-Петербурге, а после — 5–6 в Британии. Возраст музыкантов от 18 до 26 лет.

М.Е. *Что из политики сказывается на искусстве?*

Я. Л.-К. В России политика всегда прочно была связана с искусством, на западе — нет. Британское правительство, по сравнению со средствами, идущими на политику, на искусство выделяет денег намного меньше. Но оно и не вмешивается в искусство, и не контролирует, как в России. Ковент-Гарден финансируется правительством, есть и спонсоры. Они могут влиять на выбор певцов, репертуара, поскольку все классическое якобы консервативно и скучно. В некоторых случаях кто-то спонсирует театры, чтобы его не облагали налогами.

Во Франции опера хорошо финансируется. Много денег выделяется на культуру. В этой стране, как и в Германии, Австрии, — ситуация почти как в России. Но ни в одном городе мира, как в Москве, нет столько оперных театров, финансируемых государством. Это показывает, насколько важна в столице опера. Сталин, например, часто посещал Большой театр. У него были любимые певцы, и он использовал культуру для политических целей, но он по-настоящему любил оперу. На западе мало кто ее любит. Что касается постановок, до недавнего времени они были консервативными. Сейчас все пытаются сделать их более «западными», и это странно. Недавно мы были на английской традиционной постановке «Князя Игоря». С точки зрения музыки, критики очень похвалили исполнение. Что касается постановки — кому-то понравилось, а кому-то нет. Мне нравится эта постановка. Она показывает настоящее историческое событие. Вот действие «Тоски» происходит в 1800 году, и это связано со специфическими моментами. В прошлом королевы были реальными персонажами. И делать их современными — очень глупо! Тогда либретто станет непонятным.

Я поставил оперу «Тристан и Изольда» Вагнера, как только стал главным дирижером театра «Новая Опера». Это была первая постановка с 1875 года. В Москве после войны, как было отмечено выше, Вагнера никто не ставил.

В исполнительской интерпретации итальянских опер русскими я заметил значительные стилевые вольности. Слишком «тяжело» и свободно исполняют Пуччини и Верди. Это недопустимо! Пуччини был очень строгим в отношении темпов и самой партитуры. Русские певцы часто пренебрегают правилами — это плохая традиция. Недавно мы ставили оперу «Мадам Баттерфляй». Есть книга, написанная концертмейстером Пуччини (я отправил ее концертмейстерам театра). В ней он объяснял, чего именно Пуччини хотел и как он хотел, чтобы его исполняли.

Важное место занимает драма. Русские певцы все исполняют, как арии. Даже речитативы! Это не декламация, это разговор — и тут заложена основа проблем интерпретации. Я постоянно напоминаю певцам: «Это разговор, вы должны говорить! Вы же не поете арию!». В операх Вагнера обучить певцов было легче, так как они не исполняли его раньше, переучивать их не приходилось. Когда мы имеем дело с французской оперой, там тоже проще. Что же касается русских опер, то могу сказать, что исполнительные традиции несколько преувеличены, доведены до абсурда. Во времена Рахманинова и Чайковского опера исполнялись по-другому. Больше внимания уделяли партитуре. Мне не нравится эта динамика. Нужно остановиться и вернуться к истокам.

Будучи молодым дирижером, я работал с оркестром Швеции, который исполнял Скрипичный концерт Чайковского. Там был скрипач, Виктор Либерман, который работал в Санкт-Петербурге у Мравинского. Ему было 65, мне 30. Во время наших бесед он сказал мне однажды: «Мы думаем, что Вы слишком свободно обращаетесь с Чайковским. А ведь

он в своих указаниях очень точен. Мравинский объяснил нам, как мы не должны преувеличивать то, что написал автор. У русских есть традиция все утрировать».

Как дирижера, меня волнует структура и архитектура произведения. Если утрировать *ritardando*, *accelerando* и так далее — нарушается структура произведения, оно рассыпается на части, перестает быть одним целым. Вагнер — другой. Мы знаем, как он хотел, чтобы его опера интерпретировались. Он написал небольшую книгу о том, как дирижировать его музыку. Вагнер свободно менял темп и использовал *rubato*. Вся немецкая музыка исполняется свободно. Французское отношение к музыке такое, как писал Дебюсси: я хочу услышать то, что я написал. Верди в своих письмах выражал отчаяние, когда слышал «свободных певцов», так как он четко прописывал, чего именно желал, поэтому к его музыке и не нужно добавлять ничего лишнего.

Однако, с другой стороны, возможности нотной фиксации звуков тоже ограничены. Так, в речитативе невозможно выразить речь длительностями — триолями, шестнадцатыми. Это естественный разговорный ритм. Поэтому нельзя быть слишком строгим с ритмом в речитативе, он будет звучать ненатурально.

Г.К. *Когда Вы руководите постановкой, как Вы создаете художественный образ и доноситесь содержание до слушателя? Какие точки являются исходными для создания художественной образности?*

Я. Л.-К. Давайте поговорим о постановке и музыке в опере. Как изменились постановки и какие факторы вызвали эти изменения? Начнем с итальянской оперы. Если мы возьмем начало оперы, скажем Монтеверди, тут мы сразу видим, что отличает оперу от других видов искусства. Музыку ограничивает язык того времени. Несмотря на это, Монтеверди удалось придать большое значение словам, он позволил тексту доминировать. С помощью определенных ритмов и гармонии он усилил эмоции, передаваемые словами. Его секрет — в понимании речитатива как «разговора во время пения», а арии — как пения во время разговора. Именно в этом очень трудно убедить русских исполнителей. Здесь нет настоящей традиции речитативов. В русских операх речитатив слишком декламируется, а в итальянской и французской опере (не в немецкой и не у Вагнера) и даже у Моцарта (в его итальянских операх) певец должен говорить и при этом петь. Акцент делается на разговоре, как я сейчас разговариваю с вами. Для русских певцов это является сложным из-за их подготовки. Они пытаются тщательно соблюдать длительности: восьмые, шестнадцатые. Одной из моих задач является объяснить им, что при исполнении речитатива *музыкальные ритмы* не всегда точные, так как задумка композитора — *естественный разговорный ритм*. Но его, как мы уже отметили, невозможно зафиксировать. Когда я говорю на английском, мою речь можно записать триолями, шестнадцатыми, но настоящий разговорный ритм запечатлеть на бумаге невозможно. Поэтому для неитальянцев повторить этот ритм очень сложно. Однако это возможно, если ваш родной язык — итальянский, французский, русский и т.д.

У Монтеверди зрители находились очень близко к исполнителям, они могли слышать и понимать текст, оркестр был очень маленьким — 5–6–7 человек. Был очень близкий контакт между исполнителями и публикой. На первых спектаклях было 300–400 мест.

С развитием оперы, особенно в Италии, либретто для Доницетти, Беллини, Верди, даже Пуччини можно было интерпретировать через музыку. Она придавала дополнительное эмоциональное измерение словам. Драма усиливалась, когда арии доносили эмоции, заложенные в тексте. Конечно, сейчас все здесь стало гораздо тоньше, так как нюансировка музы-

кально-художественного образа развивалась с Доницетти, Беллини, Верди, Пуччини и Вагнером. Музыка не всегда следует за текстом. Она показывает настоящие мысли автора, спрятанные за текстом, что чрезвычайно важно. Иногда мы не говорим прямо то, что думаем. Мы произносим: «Я люблю», но при этом думаем: «Я больше тебя не люблю», а музыка не лжет. Например, в дуэте Амелии и Рикардо в опере Верди «Бал-Маскарад» Рикардо пытается убедить Амелию сказать ему, что она его любит. Она не может и говорит ему: «Уйди, Рикардо», но при этом музыка становится необычайно нежной, и мы понимаем, что, говоря ему «уйди, Рикардо», она на самом деле имеет в виду «иди ко мне, Рикардо».

Музыка показывает все без слов, как есть. Я знаю только один пример не из оперы. Я большой любитель кино, особенно Вуди Аллена. Он очень умен. Являясь американцем, он, как ни странно, распространяет европейское влияние. Его фильмы являются более популярными в Европе, чем в Америке. Его учителями были Феллини, Бергман. На его работы повлиял роман Достоевского «Преступление и наказание». Одна из комедий Аллена называется «Энни Холл» (1977). В фильме герои сначала играют в теннис, а потом приходят в квартиру одного из них, чтобы выпить что-то, и они начинают разговор: «Тебе нравится фотография? Да, да...». Потом они беседуют и появляются титры о том, что они думают на самом деле. Я никогда такого не видел, чтобы в фильме передавалось то, что может передать только опера. Аллен никогда больше не повторял этого приема и не использовал его до этого.

Что касается постановки во времена Беллини и Верди, то она была очень простой с незамысловатыми нарисованными декорациями и костюмами. Актерам нужно было играть с помощью голосов. Певцы должны были сделать так, чтобы публика поняла либретто. В этом им помогала хорошая дикция, сила голоса и музыка. В стиле Доницетти театр был еще довольно небольшим, так чтобы публика могла понять каждое слово. Разница между 60–70 годами назад и сегодня заключается в том, что дикция певцов была намного лучше. Если вы послушаете знаменитые выступления из 50-х–60-х годов, вы сможете слышать каждое слово. Психологически сейчас певцы знают, что зрители могут прочитать слова на экране. 60–70 лет назад оперы исполнялись в основном на родном языке. В России все шло по-русски.

Верди был бы удивлен и не понял сегодняшних постановок. Для него музыка была интерпретацией либретто, поэтому добавить, так сказать, дополнительную интерпретацию было бы невозможным. Сегодняшней постановки никто по-настоящему не понимает, так как много добавлено дополнительных интерпретаций к либретто. Верди бы узнал, но происходящее на сцене было бы для него непонятным — декорации, костюмы, концепции режиссера, сильно отличается общий вид. Я не большой сторонник «осовременивания», мне кажется, не стоит изменять время, когда происходит действие. Режиссер может нам помочь увидеть психологию персонажей того времени, что непросто. Самая лучшая постановка оперы была в 1982 году в Комише опер, сделанная Вальтером Фельзенштайном. Это «Свадьба Фигаро» на немецком. Я тогда впервые понял, какой прекрасной может быть постановка, если есть гениальный режиссер, который хочет работать с певцами, чтобы они разобрались либретто как следует.

Г.К. *Что Вы испытываете, когда создаете художественный образ?*

Я. Л-К. Когда я пытаюсь выстроить образ, у меня появляется ощущение ночи, может быть, в Средиземноморье. Я пытаюсь проникнуться атмосферой и с помощью музыки по-

нять этот неопределенный образ. Что происходит у других? Моя задача от них очень отличается, потому что я — исполнитель, непроизносящий ни звука. Функция дирижера отличается от задачи певца. Есть четыре основных аспекта дирижерского искусства, которые важно понять. Остановлюсь на *общем аспекте*. Дирижер должен понимать драматургическую «архитектуру» оперы. Это нечто очень сложное. Сердцем оперы является заложенная в ней драма. Темп и все остальное должно показывать эту составляющую. Дирижер должен уметь инструктировать и обучать оркестр абсолютно всему, что касается музыки, никогда не забывая о балансе между певцами и оркестром. Оркестр не должен заглушать певцов. Это очень важный момент. Работа дирижера стала легче благодаря записям. Многие люди слушают оперы именно в записи. И записи дают публике абсолютно неправильное представление о балансе между певцами и оркестром. На записи голоса звучат очень громко, оркестр тихо. Когда зрители слышат Чечилию Бартоли в записи, им кажется, что у нее большой голос. На самом деле ее красивый голос — негромкий. Именно поэтому она поет такой оперный репертуар: Моцарта, например, где оркестр небольшой. Но публика, которая слышит все в записи, воспринимает все иначе. Дирижер должен сделать так, чтобы певцов было слышно, чтобы оркестр их не перекрывал. В то же время, если голоса очень негромкие, вся опера будет скучной, так как оркестр должен играть все время тихо. Я иногда делаю исключение, что в интересах драмы позволяет оркестру доминировать. Ведущий голос и другие голоса — это для дирижера очень сложная задача, так как нужно быть гибким. Певцам нужно давать дышать, у них могут быть другие проблемы, но в то же время дирижер — это тот, кто во время спектакля контролирует на сцене все происходящее. Мне нужно вести их за собой. Певец следует за дирижером, они взаимодействуют особым способом: одновременно ведут друг друга и следуют друг за другом. Это необъяснимо. У вас есть сцена, хор, оркестр, расстояния между которыми большие, а изменения темпа происходят постоянно. Оперой очень трудно дирижировать. Конечно, музыка доминирует, но это не единственный элемент в опере. Есть сцена, постановка, декорации, либретто, костюмы, драма. Оркестр и музыка — это один элемент из целого. Когда дирижирую симфонией, есть только я и музыканты. Я просто должен присутствовать на симфоническом концерте, а в опере составляющих элементов намного больше.

М.Е. Как можно создать некий художественный образ, который видится Вам?

Я. Л.-К. Когда Вы работаете с певцами, Вы должны начинать сначала. Певец должен воспроизводить правильные звуки в правильном ритме. Это первый уровень. Мы ставим оперу «Поругание Лукреции» Б. Бриттена. В этом случае много времени нужно будет провести, разъясняя певцам особенности языка. Английский — мой родной язык, поэтому для меня не представляет проблемы, как, впрочем, и ряд других: отлично говорю на английском, немецком, французском, итальянском, немного на русском и испанском. Поэтому могу помочь певцам со всеми языками, но английский мне объяснить легче. Он для певцов нелегкий, так как они редко на нем поют — Перселл, Бриттен, вот и все.

В «Лукреции» довольно старомодный язык, да и сюжет тоже. Там много речитативов, и певцам нужно чувствовать естественный ритм произношения. Бриттен — это очень интересный композитор, он требует абсолютной точности. Когда он создавал свою первую оперу «Питер Граймс» (Бриттен был очень молод, 28 лет), его друг Питер Пирс написал ему письмо, давая ему хорошие советы, как писать для певцов. В письме Пирса говорилось: «Мы, певцы, ленивы, всегда любим замедлять темп и теряем напряженность. Тебе для певцов нужно написать подходящий ритм, так чтобы они не смогли лениться. И достаточно

быстрый темп, когда надо, чтобы там создавалось нужное напряжение». Бриттен не забывал этот совет. Если изучить ритм в его операх, в той же «Лукреции», то все происходит четко, кроме, пожалуй, речитативов, которые разворачиваются, согласно естественному разговорному ритму. В других формах Бриттен точно использует триоли, восьмые, шестнадцатые, — гораздо точнее, чем Пуччини, Верди и даже Вагнер. Если соблюдается точный ритм, то создается нужное напряжение. Бриттен, как и Пуленк, писали для певцов. Они использовали текст, который прекрасно сочетался с музыкой.

Певцы, с которыми я работал, всегда имели наилучшее сочетание качеств. С итальянцами это происходит интуитивно. Их техника прекрасна, музыкальность инстинктивна, у всех, с кем я работал (баритон Лео Нуччи, сопрано Катя Ричарелли), была харизма. Они очень увлечены голосом, прямо одержимы. Игра не так важна. Вот Беньямино Джильи был не лучшим актером, но, если вы закроете глаза — все и так понятно благодаря его удивительному голосу. Мария Каллас, возможно, была единственной певицей, которая сочетала фантастические вокальные возможности с актерским потенциалом. Возможно, поэтому она достигла такого успеха на оперной сцене. Играть на сцене и обладать подобными вокальными данными — это уникально. Я дирижировал «Норму» с Чезаре Свелле, который пел с Тосканини, работал с Рудольфо Панераи, когда он был уже не молод, с Грейс Барби, Николаем Гяуровым, Миреллой Френи, Пласидо Доминго, Марией Гулегиной. Даже дирижировал две неаполитанские песни с Джузеппе ди Стефано. Один из самых элегантных исполнителей с превосходной дикцией и техникой — Альфредо Краус. Многие прекрасные певцы понимали, что голоса имеют свои границы. Они пели 10–11 опер, которые составляли их основной репертуар и не вредили голосу.

Г.К. *В чем ключ к созданию перспективного развития художественного образа?*

Я. Л.-К. Мы достигли момента, когда собираемся вернуться к более традиционному стилю оперных спектаклей. Публика не хочет видеть очень современные постановки. Они появились, потому что всем казалось, что молодое поколение не поймет происходящего на сцене, если они не увидят там отражение своей собственной современной жизни. Я думаю, это ошибочно. Меня восхищает в опере то, как основные человеческие эмоции остаются неизменными сквозь века. Возьмите «Тоску». Все герои пытаются обмануть друг друга — все, как в нашей жизни. Каждый зритель сможет найти что-то близкое для себя, провести параллели. Когда вы слушаете сцену Виолетты и Жермона из оперы «Травиата», где выясняется, что героиня собирается замуж и узнает о предстоящем скандале, то это — типовая жизненная ситуация, которая может произойти в любой стране. Правда, в «Травиате» нравы соответствуют 1840-му году. Почему «Травиата» не пользовалась успехом в 1856-м году? Потому что публика видела в героях себя, тогда это было современная опера. А сегодня «Травиата» в современных костюмах — нонсенс, так как в наши дни никто не умирает от туберкулеза, структура семьи другая, все изменилось. Я видел постановку однажды в Нью-Йорке, где Виолетта умерла от СПИДа. Но это же абсурд!

Г.К., М.Е. *Благодарим Вас за необычайно интересное интервью и хотим пожелать Вам большого успеха в плодотворном сотрудничестве с российским театром «Новая Опера».*

Jan LATHAM-KOENIG

Chief Conductor of the Flanders Symphony Orchestra (Belgium), Principal Guest Conductor of the Moscow New Opera Theater (Russia)

janlk@btinternet.com

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

grkonson@gmail.com

Marina V. EFANOVA

Head of the Repertoire Department at the Moscow Theater «Novaya Opera», Head of the Department of Academic Singing at the State Musical and Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitova-Ivanova

mefanova@novayaopera.ru

ЛАТАМ-КЕНИГ Ян

Главный дирижер Симфонического оркестра Фландрии (Бельгия), главный приглашенный дирижер Московского театра «Новая Опера» (Россия)

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

ЕФАНОВА Марина Владимировна

Начальник репертуарного отдела Московского театра «Новая Опера», и.о. заведующего кафедрой академического пения Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова

Anzhela L. KHOKHLOVA / А.Л. Хохлова

THE LOGIC OF CULTURE:
THE VIEWPOINT OF A COGNITIVE APPROACH TO MUSICOLOGY¹

ЛОГИКА КУЛЬТУРЫ С ПОЗИЦИЙ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКОВЕДЕНИИ²

Abstract. The article reveals the broad research perspectives of the cognitive approach to musicology related to the derivation of music theory to a new scientific level, affecting the entire world around us. The representation of the semantics in a musical text as a hierarchy of frames (gnome, hermeneutic, symbolic, semic, or pro-proeretic) contributes to the discovery of the laws of the relationship between its semantic continuum with the symbolic field of culture. In light of this, the real acoustic sound of compositions from different eras is perceived primarily through a comparison of the semantic elements contained in the memory of the proposed frames, each of which is associated with a particular musical universal as an object of a certain conceptual memory and knowledge obtained from the real world.

The frame organization of musical-theoretical knowledge in unity with the laws of human life is a kind of mental matrix that evaluates works of art, identifies links between musical and other types of art, understands the specificity and essence of music, reveals the content of a musical work, and understands its integrity. In this context, the interpretation of a musical text should be thought of as the possibility of its artistic being in an ensemble of interaction between the logic of the culture of past, present, and future eras, musical thinking, musical language, and musical consciousness. A musical work is interpreted not only in the context of a compositional or listening (performing) concept, but also in the context of possible penetration into the depths of human consciousness.

Frame analysis assumes consideration of the musical text as a complete phenomenon in a cultural context. As a result, the composition is described through a set of principles that determine the connection between music and a communicative, historical, and cultural context. These are the general principles that relate music to the listener, the principles of focus on listening perceptions, the installation of concentrated exposure, and the pursuit of inertia and its violation. In the process of comprehension of what he/she heard, the one doing the interpreting gradually moves forward in the space of musical text, which becomes more specific depending on the confirmed expectations regarding the typological principles of musical organization. The latter constitutes a person's knowledge of music in the order of things and the world of music itself. At the highest level of cognitive interpretation, musical experience acquires "suprasituational" features, introducing the subject of musical perception to the musical experience of mankind.

¹ This paper is partly based on the Doctoral Dissertation of the author: (Khokhlova, 2013). The presentation of revised and reduced version of the text in these Proceedings aims to introduce the most important ideas of the author to a wider international audience.

² Ряд идей, представленных в рамках данной статьи, был апробирован в научно-квалификационном исследовании ее автора (Хохлова, 2013). Включение в настоящий сборник обновленно-сжатого варианта текста имеет своей целью расширение читательской аудитории (в контексте международной презентации данного издания в целом).

Keywords: cultural logic, cultural context, cognitive approach, frame, musical text, musical language, semantics, listening perception, world order system, interpretation

Аннотация. В статье раскрываются широкие исследовательские перспективы когнитивного подхода в музыковедении, связанные с выведением теории музыки на новый научный уровень, затрагивающий весь окружающий мир. Представление семантики музыкального текста как иерархии фреймов (гномический, герменевтический, символический, семический, проайретический) способствует раскрытию закономерностей взаимосвязи его смыслового континуума со знаковым полем культуры. В данном ракурсе восприятие реального акустического звучания сочинений разных эпох осуществляется прежде всего через сопоставление содержащихся в памяти смысловых элементов предложенных фреймов, каждый из которых связан с конкретной музыкальной универсалией как определенным концептуальным объектом памяти и знаниями, получаемыми из мира действительности.

Фреймовая организация музыкально-теоретических знаний в единстве с закономерностями человеческой жизни представляет собой некую ментальную матрицу, с помощью которой оцениваются произведения искусства, выявляются связи между музыкальным и другими видами искусства, осуществляется понимание специфики и сущности музыки, раскрывается содержание музыкального произведения, осмысливается его целостность. В этом контексте интерпретацию музыкального текста следует мыслить как возможность его художественного бытия в ансамбле взаимодействия логики культуры прошедших, настоящих и будущих эпох, музыкального мышления, музыкального языка и музыкального сознания. Музыкальное произведение интерпретируется не только в контексте композиторской или слушательской (исполнительской) концепции, но и в контексте возможного проникновения в глубины человеческого сознания.

Фрейм-анализ предполагает рассмотрение музыкального текста как целостного явления в окружении культурного контекста. В результате сочинение описывается через совокупность принципов, определяющих связь музыки с коммуникативным и историко-культурным контекстом. Это общие принципы, соотносящие музыку со слушателем, принципы направленности на слушательское восприятие, установки концентрированного воздействия, следования инерции и ее нарушения. В процессе осмысления услышанного интерпретатор постепенно продвигается по пространству музыкального текста, все более конкретизируемого в зависимости от подтверждаемых ожиданий в отношении типологических принципов музыкальной организации, составляющих багаж знаний человека о музыке в системе мироустройства и собственно о музыкальном мире. На высшем уровне когнитивной интерпретации музыкальное переживание приобретает черты «надситуативности», приобщая субъекта музыкального восприятия к музыкальному опыту человечества.

Ключевые слова: логика культуры, культурный контекст, когнитивный подход, фрейм, музыкальный текст, музыкальный язык, семантика, слушательское восприятие, система мироустройства, интерпретация

С позиций формирующегося когнитивного подхода³ в изучении явлений музыкального искусства особый интерес представляет тот факт, что современное мышление все более ответственно разворачивается в сторону сферы культуры. Так, В. Библер считает, что социальные и культурно-исторические аспекты человеческого бытия на рубеже XX–XXI веков следует понимать с точки зрения смещения их эпицентра к полюсу культуры. Аспект социокультурной укорененности познания освещает М. Коул, настаивающий на изучении того, каким именно образом культура, понимаемая прежде всего как совокупность культурных «артефактов», или среда, в которой человек действует, формирует и определяет человеческое познание (Cole, 2003, р. 3). В данном контексте интерес представляет замечание М. Фаликман, согласно которому развитие когнитивной науки в XXI веке в целом устойчиво связывается с траекторией ее размыкания в окружающую действительность по формуле 3E+D, где 1 E — это *Embodied cognition*: «воплощенное познание», 2 E — *Embedded cognition*: «ситуативное (контекстно-обусловленное) познание», 3 E — *Emotional cognition*: эмоциональное познание, D — *Distributed cognition*: распределенное познание (Фаликман, 2012, с. 31–37).

Характерно, что М. Коул в своем манифесте «Культура и когнитивная наука» подчеркивает сразу несколько аспектов познания, нашедших отражение в формуле 3E+D, в том числе социальный характер и укорененность в контексте (Cole, 2003, pp. 3–15). Так или иначе сегодня перспективы развития когнитивной науки обретают все более выраженный культурно-деятельностный характер. Иными словами, *мышление человека можно осмысливать в понятиях особенного типа, а именно — философской логики культуры*. Эта философия, с одной стороны, берет свое начало в традиции европейской философской мысли и является итогом критики классической философской логики, с другой, — предвосхищает фундаментальные изменения, происходящие в современной культуре. Феномен культуры как целостность в ее художественных, интеллектуальных и религиозных измерениях приобретает философский характер, который определяет смысл бытия в целом и идею разума. Осмысливаемая в онтологической перспективе культура современности приоткрывается как единовременность различных (ушедших, настоящих и возможных) культур, в том числе бытия и мышления как одновременного бытия различных эпохальных начинаний, по-новому высвечивающих свой неповторимый смысл. Подобное преодоление сложившегося европейского моно-лого-центризма в современном мире обретает особую ценность.

В преддверии XXI столетия европейская культура, по мысли Владимира Библера, была сосредоточена как контрапункт самостоятельных Разумов, а собственно европейский разум представляет собой диалог «разума эйдетического» (Античность), «разума причащающего» (Средние века), «разума познающего» (Новое

³ Когнитивные исследования, на основе которых возможно объединение различных дисциплин в области антропоцентристских научных проектов, настолько расширили проблемное поле, что на современном этапе можно говорить о когнитивном подходе как о приоритетном направлении научной деятельности в целом и о перспективном базисе современных разработок в гуманитарной сфере, в частности. Посредством фокусировки на когнитивном аспекте изучение самых разных предметностей осуществляется методами, в которые включаются познавательные-мыслительные процессы — восприятие, память, мышление, воображение, категоризация, концептуализация и другие.

время) и возникающего на рубеже XX–XXI веков особого строя разума — одновременного общения всех исторических определенных форм разума (Библер, 1990, с. 413). Так, для Ума античности понять предмет означало определить хаос, овеществовать его в упорядоченном Космосе. Для Ума Средневековья понять предмет означало постичь его в причащении к Творцу.

В Новое время ценность обретает постижение вещи, какая она есть сама по себе. Отсюда — разум понимается как разум познания, а логика — как истина гносеологии. Непосредственно в форме «познающего разума» становится возможной трансформация в диалогический разум культуры. Мышление Нового времени связывается с «вбиранием» прошлых и будущих культур в общую цивилизационную лестницу. При этом в процессе интерпретации художественного текста на современном этапе необходимо учитывать сложившиеся представления о культурной архитектонике, так как в каждой из культур существует определенная доминантная «точка» собственного бытия. В Античности — это «середина жизни», где сосредотачиваются начало и исход предопределенности рока (Царь Эдип, Прометей). В Средние века — движение навстречу вечности в момент конца жизни. В Новое время — это собственно вся жизнь, собранная в «тире» между рождением и смертью.

В современной культуре таким средоточием жизни оказывается точка начала — бытия и мышления, дополнительность всеобщих форм разума или беседующих Разумов. Исходя из такой доминантной точки, каждая из культур создает свой особый культурный социум, а также модель культурного общения.

В Античности такой социум формируется вокруг трагедийных событий.

В Средние века — «в (о)круге — храма — бытия.

В Новое время основной формой культурного социума становится романное слово, а в современности — социальное бытие, которое сжимается до социума культуры.

Согласно В. Библеру, в каждой культуре стягиваются собственные определения в конкретном типе личности в виде регулятивной идеи:

В Античности — в регулятивной идее «трагедийного героя» (в аристотелевском смысле).

В Средние века — в регулятивной идее личности Иисуса Христа.

В Новое время — в регулятивной идее недостижимого феномена автора собственной жизни и биографии.

Это реконструкция прошлых культур как собеседников культуры современной является ее актуальной конструкцией и одним из импульсов ее начала. Автор подчеркивает, что в преобразении разума в XX веке важность обретает сдвиг, преобразование логики мышления в форму разума культуры, логику культуры. Отсюда бесконечно-возможное бытие актуализируется в плане произведения. Иными словами, из полотна красок, речи, звуков и интонаций строится как автором, так и читателем, индивидуальное прочтение всеобщего бытия, новая Вселенная.

Сегодня для понимания и прочтения музыкального произведения интерпретатор должен обращаться не только к знаниям музыкального языка и правилам его функционирования, но и к культурной информации о мироустройстве, заложенной в его сознании. Такое «воплощенное познание» или «контекстное/ситуативное познание»

(embedded cognition) — познание в контексте реальной деятельности всегда разворачивается в среде и во взаимодействии субъекта с окружающим миром (Спиридонова, Фаликман, 2012, с. 8–9). Именно *в системе координат когнитологии оказывается возможной рефлексия познания как целостности*. Как справедливо отмечает М. Фаликман, к настоящему времени когнитология — это целая сеть взаимосвязанных научных дисциплин, занимающихся исследованиями человеческого познания и его мозговых механизмов. Познание в этих исследованиях предстает в самом широком смысле слова, начиная от сетчаточных механизмов цветоразличения и заканчивая природой социальных стереотипов. Естественно, сердцевину исследований составляет традиционный реестр познавательных процессов, оформившийся в рамках психологии: ощущение, восприятие, мышление, память, внимание, воображение и речь как процесс использования языка (Фаликман, 2014, с. 3).

В основе когнитивной модели памяти человека, лежит авторское положение о личном познавательном опыте индивида, где сосредоточены специальные музыкально-ведческие знания и общие знания о мироустройстве в виде фреймов — гномического, герменевтического, символического, семического, проайретического (Хохлова, 2013, с. 161). Они связаны с определенными концептуальными объектами музыкальной памяти в системе сведений из универсума и имеют непосредственное отношение к вопросам интерпретации музыкального текста. Так, гномический (культурный) фрейм связывает знания о музыкальном языке с субъектом восприятия и его пониманием реального мира. Он является носителем как универсальной, так и специфической информации в изучении явлений музыкального искусства с учетом энциклопедических знаний, отсылающих познающего субъекта к широким контекстам. В этой связи интерес представляют исследования специалистов из американского и сингапурского отделений Университета Дьюка (Bowling, Sundararajan, Nan, & Purves, 2012, p. 7). Анализируя связь языка и музыки, ученые акцентировали внимание на различиях западной и восточной музыкальных традиций и западных и восточных языков. Выяснилось, что эмоциональная атмосфера музыки передается так же, как в речи. Поэтому, какими бы ни были звуковые ряды, привычные для слуха, радостное или печальное настроение будет понятно каждому слушателю, воспитанному в иной музыкальной традиции. Как оказалось, интонационные приемы речи обусловлены физиологическими особенностями человеческого слуха, на них же неосознанно и ориентируются музыканты.

Еще дальше в своих исследованиях продвинулся немецкий психолог Шт. Кельш, утверждающий, что музыка является одной из древнейших форм человеческой «речи» (Koelsch, 2012, p. 321). В ходе эксперимента, проведенного ученым, выяснилось, что мозг подробно анализирует музыкальные и речевые фразы. Слушателям предлагался фрагмент из оперы Р. Штрауса «Саломея», вызывающий ощущение свободы. Обнаружилось, что этот музыкальный эпизод обрабатывается тем же участком мозга, что и абстрактное понятие свобода. Согласно выдвинутой гипотезе, если бы человечество оказалось лишено способности к восприятию музыки, то, вероятнее всего не овладело бы речью.

Гномический фрейм обозначает совокупность значений, присущих музыкальному языку, музыкальной речи, музыкальному тексту и неизменных для целой культурной эпохи. Он соотносится с исторически сложившимися представлениями человека о семантике древнегреческих ладов, риторических фигурах, теории аффектов, феномене музыкального тематизма и способах его развития, лейтмотивах, монотематизме, различных видах апеллятивной техники и др. Этот фрейм охватывает различного уровня взаимосвязи — между прошлым, а также настоящим и будущим, между пространством и временем, между общим и особенным, характерным только для музыкального искусства, между функционированием культуры и параллельными метаморфозами в эстетических взглядах, между историей музыкального искусства и спецификой тех или иных этапов ее развития. Он универсален по своей природе и предстает как информационная база музыкального мышления, организующая многообразные смыслы мироустройства и музыковедческие смыслы в этом мироустройстве.

Движение смысла в музыке от явления к контексту формируется прежде всего вокруг базовых концептов, а именно: вокруг таких музыковедческих понятий категориального уровня, как *стиль, жанр, форма, композиция*. ИмPLICITно формирующиеся у каждого индивида в процессе социализации и служащие мыслительным инструментарием для человека каждой конкретной эпохи, данные концепты задают систему координат или систему культурных смыслов, являющихся структурными единицами художественного мира и отражающих специфику создания, бытования, слушательской рецепции, воплощения и воспроизведения музыкального текста в культуре, исходя из которой человек воспринимает явления действительности и сводит их в своем сознании воедино.

Движение к раскрытию сокровенного смысла великих творений, как отмечает Е. Чигарева, «не может происходить внутри одного авторского стиля, особенно если это художник XVIII века, говорящий на языке своего времени: здесь необходим контекст, прежде всего музыкальный, но далее — обязательно контекст художественный и культурный» (Чигарева, 2009, с. 9). В процессе интерпретации континуум самого контекста может сужаться, постепенно конкретизируясь с позиции времени (семантика в контексте музыкального искусства в целом, музыкального искусства определенной эпохи, авторского стиля и стиля произведения) и пространства (семантика в контексте европейском и национальном, глобальном).

Попадая в орбиту научных интересов исследователя, двуединство интрамузыкальной семантики (действующей в границах музыкального языка, на пересечении его с контекстом) и экстрамузыкальной семантики (действующей в границах «внемзыкальных значений») способствует более точной разгадке феноменов музыкального искусства. Как справедливо считают современные зарубежные исследователи — Норти Е. Венхаизе, Йохан Бос, Петра Хендрикс, Харм Брауэр — любая жизнеспособная семантическая теория должна охватывать аспекты значения, выходящие за рамки утвержденного содержания (Venhuizen, Bos, Hendriks, & Brouwer, 2018, pp. 1–2). Ученые предлагают некий унифицированный семантический анализ утвержденного и прогнозируемого контента на основе их информационной структуры. Однако этот анализ влечет за собой то, что те или иные лингвистические феномены

отличаются не с точки зрения того, какой вклад они вносят, а с точки зрения того, как их вклад связан с разворачивающимся контекстом дискурса (исключая различные измерения или уровни значения) (Venhuizen, Crocker, & Brouwer, 2019).

Авторский подход, напротив, обеспечивает сосуществование множества контекстов, включающее интра- и экстрамузыкальные контексты и их значения в сознании интерпретатора. Он предполагает симбиоз всех мыслимых типологических принципов музыкальной организации, содействует созданию единого представления о формальной и семантической составляющих музыкального целого, позволяет встраивать конкретный музыкальный текст в коммуникативный опыт интерпретатора и оценивать его в плане принадлежности к той или иной культурной эпохе.

Посредством *герменевтического* (от греч. *herme-neutikos* — *разъясняющий, истолковывающий*) *фрейма* интерпретатор имеет возможность решить определенную интеллектуальную загадку, связанную с раскрытием определенной смысловой матрицы словесных и музыкальных понятийных знаков. Поясним, что *понятийные словесные знаки* расшифровываются в музыкальном тексте в процессе движения по воображаемому ряду, состоящему из следующих основных элементов: наименование произведения, программные подзаголовки, композиторские ремарки для исполнителей, словесная программа в инструментальном опусе, текст в вокальном произведении и т.д.

К *понятийным музыкальным знакам* относятся элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в исторической музыкальной практике: музыкально-риторические фигуры, устойчивые интонационные образования с определенной символикой и др. Так, музыкально-риторические фигуры (*tirata* — *выстпел*, *dubitation* — *сомнение*, *passus duriusculus* — *жестковатый ход*, *catabasis* — *нисхождение*, *anabasis* — *восхождение*, *circulation* — *круг* и др.), помогающие осмыслить новые композиторские приемы, в теории и практике конца XVI – первой половины XVIII веков выделяются тем, что были собраны в специальные кодексы с объяснением значений и помещены в словари, как это можно видеть в знаменитом «Музыкальном лексиконе» Иоганна Вальтера (Walther, 1732) и в популярном «Музыкальном лексиконе» Хуго Римана (Riemann, 1882)⁴.

Наряду с устойчивыми интонационными оборотами — мелодическими последовательностями, фигурами, интервалами, мотивами, возникающими в процессе исторического развития средств музыкальной выразительности (фанфары, скороговорки, реверансы, рулады, танцевальные ритмоформулы — сицилианы, сарабанды и др.), музыкально-риторические фигуры создают семантическую сеть герменевтического потенциала понятийных музыкальных знаков⁵.

Обратим внимание на роль терминологических тезаурусов в процессе структурирования смыслов музыкальных текстов разных эпох и стилей. Не случайно, в отечественной музыкальной науке еще в первой половине прошлого столетия Б. Аса-

⁴ Подробнее о свойствах и значениях музыкальных фигур см.: (Захарова, 1983, с. 25–77).

⁵ Важная роль семантических единиц в процессе передачи и восприятия художественного содержания как структур с устойчивыми значениями выявляется в трудах (см., например, Шаймухаметова, 1999, с. 300–317).

фьев в своих работах использовал понятия словарного фонда, интонационного словаря эпохи. Этими понятиями он обозначал те наборы знаков, по которым опознается тот или иной «сюжет», объединяется множество текстов в единое дискурсивное пространство. Становится очевидным, что корреляция музыкальной семантики с музыкальным менталитетом естественно определяется типом культуры. Например, в исторических слоях музыкальной памяти в эпоху Просвещения откристаллизовались не только завоевания музыкального мышления венских классиков, но и традиции Барокко (теория аффектов). На основе принципа барочной моноаффектности, требующего сохранения внутри произведения (или его части) статичного состояния, произошло становление полиаффектности, ознаменовавшее вкус к эмоциональному разнообразию в музыке XVIII века⁶.

В реальном акустическом звучании претворились также достижения в сфере музыкальной культуры времени Средневековья и Возрождения (риторические фигуры, числовая символика и т.д.) и других предшествующих эпох, в частности, влияние интонационной и композиционной логики античной ораторской речи на зрелую сонатную форму. Иными словами, все элементы языка уже «отложились в исторически отмеченном слое — и здесь важно не столько то, что в слое сознания, сколько то, что в историческом слое самой музыки» (Адорно, 1998, с. 190). Исходя из этого, воспринимающий субъект *a priori* может установить стилевую принадлежность музыки. С одной стороны, этот факт говорит об уровне его подготовленности, о наличии слушательского опыта, включающего в себя знания некоторого набора стереотипов, которые помогают понять логику интонационного развития, ладогармонической организации, процессуально разворачивающейся музыкальной структуры. С другой — свидетельствует о тенденциях стереотипизации музыкальной лексики (малых интонационных единиц — мотивов, фраз, фактурных фигураций), являющейся общим компонентом смыслового содержания герменевтического фрейма.

Символический (от греч. *symbolon* — *отличительный знак, опознавательная примета*) *фрейм* актуализирует знания о бытующих в музыкальной плоскости эмоционально-экспрессивных (интонации вздоха, томления, героического подъема и др.), предметно-изобразительных (имитирующие журчанье ручья, раскаты грома, пение птиц, игру музыкальной шкатулки, открытие театрального занавеса и другие явления природы и предметы внешнего мира), а также собственно о музыкальных знаках (жанровые — воспроизводящие характерные свойства марша, баркаролы, церковного хора и т.д, стилевые — воссоздающие типичные черты музыки того или иного композитора, композиционные — использование отдельных средств мелодики, ритмики, гармонии, фактуры, а также множество других (певучая кантиленная мелодия, напряженный доминантовый предыкт, «пустые» квинты, активный ямбический затакт, оркестровое *tutti* и т.д.). Все это помещает реципиента в сеть семантических ассоциаций, вызываемых используемыми в тексте семами (от греч. *знак*)

⁶ В музыке XVIII столетия, согласно типологии эмоций В. Холоповой, содержится пять основных сфер: радостная деятельная энергия, эмоция радостной героики; эмоция траурной героики; печаль, страдание, *lamento*; комедийность, буффонность, скерцозность; сентиментальные и галантные чувства.

— т.е. коннотативными означаемыми. Характерно, что ассоциативное поле символического фрейма можно рассматривать со всевозможных точек зрения, каждая из которых по-своему раскрывает глубинную проблематику его загадочности. В частности, интересные параллели между Шестой симфонией Бетховена и музыкой и театром века Просвещения проводит В. Конен, раскрывая типичные для той эпохи художественные образы (Конен, 1990, с. 19). Сходную исследовательскую позицию занимает Е. Чигарева, выявляя характерные для классицизма жанровые знаки, связывающие оперную и инструментальную музыку. Это музыкально-языковые стереотипы сферы *seria* (в ее различных проявлениях — возвышенное, чувствительное, драматическое, трагическое либо как элемент пародии) и буффонные фигуры, а также образные и семантические сферы, входящие в эстетику XVIII века в понятие стиля, которое трактовалось весьма широко.

В целом следует подчеркнуть, что способность прочесть символический фрейм по указанным выше элементам зависит от личного художественного опыта реципиента и является неотъемлемым свойством профессионального музыканта или искусленного слушателя. Как отмечает В. Холопова, при восприятии музыкального произведения в ходе смыслообразования «музыкант-профессионал идет от типа музыкально-композиционных интонаций, слушатель-искусствовед — от предметно-изобразительных, простой слушатель — от эмоционально-экспрессивных», при этом «у каждого воспринимающего складывается свой вариант семантики» того или иного произведения, «но все версии в наиболее существенных чертах образа будут вариантами одного семантического инварианта, заложенного в произведение композитором и донесенного исполнителем» (Холопова, 1994, с. 57–58). Дифференциация музыкального опыта реципиента, определяющая критерии понимания художественного произведения как части духовной культуры, оказывается подчиненной имманентно-музыкальной проблематике. Интерпретация музыкального содержания поверяется внутренней структурой сочинения, которая сопрягается с опытом их слушания и постижения. И чем больше слуховой опыт реципиента, тем глубже его понимание метафизических оснований бытия музыкального искусства.

В качестве сем *семического фрейма* выступают две группы феноменов, а именно: *концептуальные стихии* и *персонажи*. В собственно музыкальном аспекте семический фрейм (фрейм коммуникации, или адресации) определяет характер единиц плана художественного содержания текста. Но прежде чем перейти к его интерпретации в западноевропейском классическом музыкальном искусстве, необходимо отметить, что в общекультурном плане *концептуальная стихия* — это активная среда, в которой функционируют концептуальные персонажи. Подобные стихии направляют поведение концептуальных персонажей, являясь необходимым условием их последовательных превращений. *Концептуальный персонаж*, в свою очередь, соотносится со смысловым полем, образованным некоторым количеством текстов, объединенных авторством, эпохой, определенным смысловым видением, и предстает как герой своеобразного метаромана, реализующий на своем примере определенную интеллектуальную или/и жизненную стратегию. Например, по мне-

нию французского философа-постмодерниста Жюлья Делеза, основным концептуальным персонажем платонизма являлся Сократ, ницшеанства — Дионис, а картезианства — Идиот (Делез, 1998, с. 80–85).

В европейской гносеологии Нового времени основной концептуальный персонаж действует в пространстве концептуальной *стихии добра*, превращаясь в фигуру *Подвижника Истины* или *Простака*, в великую театральную эпоху преобразующего, чаще всего на подмостках сцены, всякое абстрактное знание в конкретное деяние, направленное на то или иное переустройство реальности в соответствии с вечным эталоном⁷. Поэтому при разгадывании феноменов классики необходимо учитывать, что классический стиль был увенчан величественной Идеей — высшим проявлением Разума⁸.

В качестве модификации «синтезирующего разума» [Теодор Адорно] сочинения венских классиков осуществили свою часть диалектики Просвещения в виде метафоры: «Разум, присущий произведениям искусства, — это разум, проявляющийся в форме жеста, манеры, образа действий или поведения: они осуществляют синтез, подобно разуму, но не посредством понятий, суждений и умозаключений, — эти формы мышления там, где они появляются, используются искусством лишь как подчиненные, вспомогательные средства, а посредством того, *что происходит в произведениях искусства* [курсив наш. — А.Х.]» (Адорно, 1998, с. 436). Идею содержания художественного континуума венских классиков можно резюмировать в виде общего абстрактного видения, актуализирующего иллюзию драматургического универсума. В большинстве случаев он выкристаллизовывается в лапидарную «формулу» интриги, адаптирующую богатую палитру игровых случайностей.

Проайретический фрейм (от греч. *proairetikoi* — *совершающий выбор, принимающий решение*) — фрейм действий, являющийся хранилищем знаний, а также теоретических представлений, которые требуются для осмысления музыкальной композиции и драматургии. В музыкальном контексте посредством проайретического фрейма определяется характер единиц плана выражения текста. Его основу составляет информация, касающаяся особенностей организации музыкального целого и некоторых принципов связей между его элементами, типологии гомофонно-гармонических и полифонических форм, основных композиционных функций частей музыкальной формы в связи с проявлением художественного смысла и возможностью широких обобщений.

Индивидуальный опыт обобщения, сосредоточенный в рамках проайретического фрейма, с одной стороны, обуславливает своеобразие понимания взаимосвязи музыкальной драматургии с родом содержания музыки (эпос, лирика, драма), с типом музыкального мышления (драматургия симфоническая и несимфоническая, например — сюитная), в плане функционального осмысления частей музыкальной

⁷ Например, моцартовский Лепорелло, как и Папагено, обладает чертами, роднящими его с Гансвурстом. А существование устойчивого средневекового образа «Никто» (*Nemo*) позволяет установить связь Папагено со средневековой смеховой традицией.

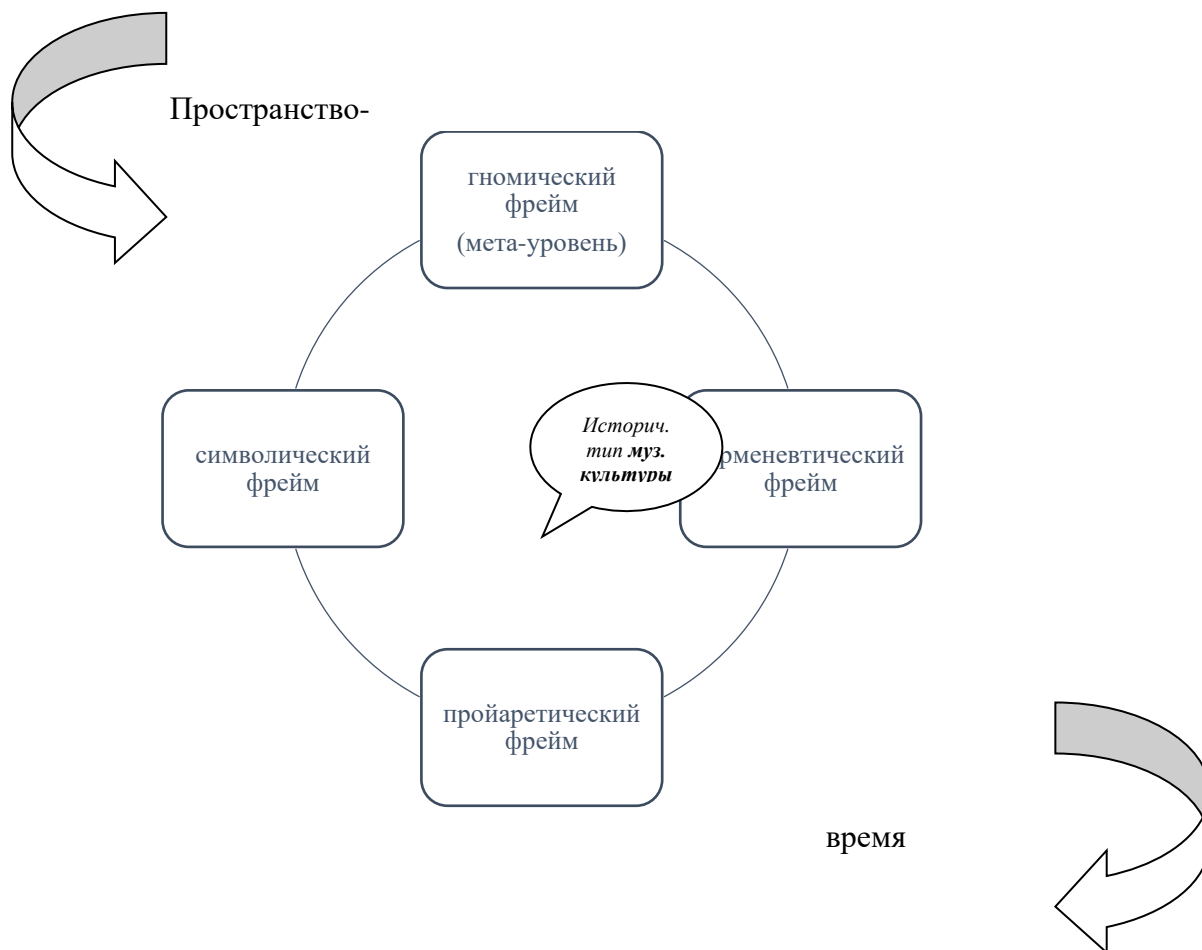
⁸ Разум — понятие для просветителей почти всеобъемлющее, включающее в себя и политическую справедливость, и взаимоотношения между людьми, и чувство формы в художественном произведении, и многое другое.

формы (процессы, охарактеризованные формулой *i:m:t*), с точки зрения музыкально-выразительных средств (драматургия тонального или тембрового развития). С другой — индивидуальный опыт необходим для осуществления когнитивных действий (анализ, синтез, ассоциирование, прогнозирование, обобщение), направленных на формирование целостного представления о процессуально разворачивающейся музыкальной структуре, имеющей свой фабульный или событийный каркас. В ходе прочтения музыкального произведения познающий субъект преобразует гипотезы его интонационно-гармонического развития в структурно-целостное восприятие.

Собственно сюжет (драматургические особенности развертывания внутренней формы сочинения и ее структурных компонентов) может реализовываться в различных семиотических и культурно-исторических воплощениях. Динамический синтез мельчайших мотивов, непредсказуемый выбор тематических элементов и поливалентность их отношений, обеспечивающая свободное сочетание между собой и любыми новыми элементами, мозаичность музыкального тематизма, превалирование в процессе музыкального развития ассоциативных (как бы случайных) связей над каузальными, фрагментарность и монтажность композиции — такова сущность идеи выражения музыки венских классиков. Из ее конкретики можно выйти на более высокий уровень раскрытия сущности художественного содержания. Диалектическое отношение между идеей содержания и идеей выражения из своей антиномической природы рождает, по А. Лосеву, живой синтез и конкретизируется в виде простой дихотомии. Способы объединения этих отдельных идей в единый целостный смысл раскрывает игровая логика в пространстве своей индивидуализации. Подчеркнем, что между фреймами не существует четких границ, они предопределяют и обуславливают друг друга.

Резюмируя, следует отметить, что фреймовая организация специальных музыковедческих знаний в единстве со знаниями о закономерностях человеческой жизни в системе разнообразных пространственно-временных связей представляет собой некую ментальную матрицу. В процессе ее развертывания возможно определенное понимание специфики и сущности музыки и шире — постижение произведений искусства и различных культурно-исторических типов.

Схема 1



Когнитивная структура, показанная на схеме, наглядно иллюстрирует представление об актуальном на современном этапе способе осуществления понимания художественного текста на основе фреймовой организации имеющихся знаний о музыкальном языке (грамматика, интонационный словарь, композиционные модели, виды процессуальности) и общефоновых энциклопедических знаний о внешнем мире.

Фреймовая организация специальных знаний в единстве со знаниями о закономерностях человеческой жизни представляет собой некую ментальную матрицу. Она является особой когнитивной сетью культурологического знания, указывающей на общность принципов самоорганизации художественных произведений, независимо от их видов и жанров с законами эволюции материи. В процессе ее развертывания осуществляется понимание специфики и сущности музыки и шире — оцениваются произведения искусства и различные культурно-исторические типы.

Когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве является методологическим инструментом, в фокусе которого проявляются грани познавательного процесса субъекта музыкального восприятия, связанные с усвоением специальных знаний, со способами их ментальной организации, с формированием художественных идей и их воплощением в акустической, вербальной и невербальной формах.

Основным преимуществом фреймового подхода (в отличие от иных методов исследования явлений музыкального искусства, в том числе от комплексного анализа) является то, что он отражает концептуальную основу музыкального сознания и музыкального мышления интерпретатора.

Литература

1. Адорно, Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 341 с.
2. Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 413 с.
3. Горизонты когнитивной психологии. Хрестоматия / Под ред. В.Ф. Спиридонова, М.В. Фаликман. М.: Языки славянских культур; Российский государственный гуманитарный университет, 2012. 320 с.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
5. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Принципы, приемы. М.: Музыка, 2003. 77 с.
6. Фаликман М.В. Когнитивная наука в XXI веке: организм, социум, культура // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2012. № 3. С. 31–37. URL: <https://psyanima.su/journal/2012/3/2012n3a2/2012n3a2.1.pdf> (дата обращения: 15.06.2019).
7. Фаликман М.В. Когнитивная наука: основоположения и перспективы // Логос 2014. № 1. С. 31–37. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/logos/lo1-2014/23480-kognitivnaya-nauka-osnovopolozheniya-i-perspektivy.html> (дата обращения: 15.06.2019).
8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. 320 с.
9. Хохлова А.Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве. На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: Дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2013. 358 с.
10. Чigareва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Едиториал УРСС, 2009. 210 с.
11. Шаймухаметова Л.Н.: Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М.: Государственный институт искусствознания, 1999. 317 с.
12. Bowling D.L., Sundararajan J., Han Sh., & Purves D. Expression of Emotion in Eastern and Western Music Mirrors Vocalization // PLoS ONE. 2012. 7 (3): e31942. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0031942>
13. Cole M. Culture and Cognitive Science // Outlines. Critical Social Studies. 2003. Vol. 5, № 1, pp. 3–15.
14. Koelsch, S. Brain & music. John Wiley & Sons, 2012. 328 s.
15. Riemann, H. Musik-Lexikon. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig, 1882. vi, 1036 S.

16. Venhuizen N. J., Bos J., Hendriks P., & Brouwer H. Discourse Semantics with Information Structure // *Journal of Semantics*. February [the paper published: January 16], 2018. Vol. 35. Issue 1, pp. 127–169. <https://doi.org/10.1093/jos/ffx017>
17. Venhuizen N. J., Crocker M. W., & Brouwer H. Expectations-Based Understanding: Modeling the Interaction of World Knowledge and Linguistic Experience // *Discourse Processes*. 2019. Vol. 56, Issue 3, pp. 229–255.
18. Walther, J. G. Leipzig: *Musicalisches Lexicon*. Wolfgang Deer, 1732. 659 S.

References

- Adorno, T. (1998). *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Selected writings: Sociology of music]. Universitetskaya kniga.
- Bibler, V.S. (1990). *Ot naukoucheniya—k logike kul'tury: Dva filosofskih vvedeniya v dvadtsat' pervy vek* [From epistemology to the logic of culture: Two philosophical introductions to the twenty-first century]. Politizdat.
- Bowling, D.L., Sundararajan, J., Han, Sh., & Purves, D. (2012). Expression of emotion in Eastern and Western Music mirrors vocalization. *PLoS ONE*, 7 (3): e31942. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0031942> (дата обращения: 15.06.2019).
- Chigareva, E.I. (2009). *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics]. Editorial URSS.
- Cole, M. (2003). Culture and Cognitive Science. *Outlines. Critical Social Studies*, 5 (1), 3–15.
- Deljoz, Zh., Gvattari, F. (1998). *Chto takoe filosofija?* [What is philosophy?]. Aleteiya.
- Falikman, M.V. (2014). Kognitivnaya nauka: osnovopolozheniya i perspektivy [Cognitive science: Fundamentals and perspectives]. *Logos* (1), 31–37. Retrieved June 15, 2019, from <http://www.intelros.ru/readroom/logos/lo1-2014/23480-kognitivnaya-nauka-osnovopolozheniya-i-perspektivy.html> (дата обращения: 15.06.2019).
- Falikman, M.V. (2012). Kognitivnaya nauka v XXI veke: organizm, sotsium, kul'tura [Cognitive science in the XXI century: Organism, society, culture]. *Psychological Journal of the International University of Nature, Society and Man "Dubna"* (3), 1–37. Retrieved June 15, 2019, from <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a2/2012n3a2.1.pdf>
- Kholopova, V.N. (1994). *Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]*. Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
- Khokhlova, A.L. (2013). *Kognitivnaya model' teorii interpretatsii v muzykal'nom iskusstve. Na materiale kamerno-instrumental'nyh sochinenii venskih klassikov: Dis. ... d-ra isk.* [Cognitive model of interpretation theory in musical art. Based on the chamber and instrumental works of Viennese classics] [Unpublished D.Sc. in Art History Dissertation]. Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov.
- Koelsch, S. (2012). *Brain & music*. John Wiley & Sons.
- Riemann, H. *Musik-Lexikon*. (1882). Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig.

- Shajmuhametova, L.N. (1999). *Migrirujushhaja intonatsionnaja formula i semanticheskij kontekst muzykal'noj temy: Dis. ... d-ra isk.* [Migrating intonational formulae and semantical context of a musical theme] [Unpublished D.Sc. in Art History Dissertation]. State Institute of Art.
- Spiridonova, V.F., Falikman, M.V. (Eds.). (2012). *Gorizonty kognitivnoi psikhologii. Khrestomatiya* [Horizons of cognitive psychology. Chrestomathy]. Yazyki slavyanskih kul'tur; Russian State University for Humanities.
- Venhuizen, N.J., Bos, J., Hendriks, P., & Brouwer, H. (2018, February). Discourse semantics with information structure. *Journal of Semantics*, 35 (1), 127–169. <https://doi.org/10.1093/jos/ffx017>
- Venhuizen, N.J., Crocker, M.W., & Brouwer, H. (2019). Expectations-based understanding: Modeling the interaction of world knowledge and linguistic experience. *Discourse Processes*, 56 (3), 229–255.
- Walther, J.G. (1732). *Musicalisches Lexicon*. Wolfgang Deer.
- Zaharova, O.I. (2003). *Ritorika i zapadnoevropejskaja muzyka XVII—pervoj poloviny XVIII veka. Principy, prijomy* [Rhetoric and Western European music of the XVII—first half of the XVIII century. Principles and techniques]. Muzyka.

Angela L. KHOKHLOVA

D.Sc. (Art History), Associate Professor, Deputy Minister for Culture and Tourism of the Kaliningrad Region of the Russian Federation

ХОХЛОВА Анжела Леонидовна

Доктор искусствоведения, доцент, заместитель министра по культуре и туризму Калининградской области Российской Федерации

angela1@list.ru

**Artem R. OGANOV, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Григория Консона с Артемом Огановым**

THE WAY THE PEOPLE OF ART AND SCIENCE STUDY THE WORLD

КАК ЛЮДИ ИСКУССТВА И НАУКИ ИЗУЧАЮТ ЭТОТ МИР

Abstract. An interview by Grigoriy Konson with Artem R. Oganov, PhD, FRSC MAE, Professor at the Skolkovo Institute of Science and Technology, Professor at the Russian Academy of Sciences, is devoted to crystallography—the science of solid crystalline substances surrounding us, containing an ordered periodic system of atomic positions. Crystallography is at the forefront of the science of matter. It contributed to proving the atomistic hypothesis, which dates back to antiquity. This field of science enables studies of the world around us, and can lead to the creation of new materials with unique properties. Its methods helped to understand the structure and function of proteins, how living matter works—DNA and heredity, enzymes, hemoglobin, the working of drugs. In the interview, not only the structure of crystals is discussed, but also their laws, the correlation between the structure of a material and its properties, the possibility of selecting substances for various applications, the construction of new materials on the computer, which in fact leads to the creation of a new reality. This is facilitated by studying how the structure of crystalline substances behaves at high pressures, the conditions prevailing in the interior of the planet. Analyzing matter under pressure helps to explore the interiors of our and other planets, as well as the processes occurring within them. At the same time, predicting previously unknown crystalline substances is a new thing in crystallography—and until recently was considered impossible.

Tracing the origins of crystallography, the scientist proceeds from the phenomenon of symmetry in living nature (often used in their art by the Sumerians, especially mirror symmetry), which found its vivid manifestation in regular polyhedra called Platonic solids. In 360 BC, Plato described these polyhedra in his dialogue *Timaeus* and compared them with all the known “elements”—fire, air, water and earth. Studying crystallography, the scientist finds parallels in art, giving examples of non-trivial patterns of Islamic artists and contemporary ones, such as Escher’s. In the context of this topic, the interview also addresses a number of more general issues related to the development of science in the modern world (through the example of models adopted in the USA, China, and Russia).

Keywords: crystallography, crystals, mosaic, material, structures, processes, symmetry, periodicity, shapes, art, political correctness, the advancement of science (United States, China, and Russia)

Аннотация. Интервью Григория Консона с доктором физико-математических наук, профессором Сколковского института науки и технологий, профессором РАН, членом Европейской Академии, действительным членом Королевского химического общества Артемом Огановым посвящено кристаллографии — науке об окружающих нас твердых кристаллических веществах, содержащих упорядоченную периодическую систему атомных положений. Кристаллография находится на передовой линии наук о веществе. Именно она внесла доказательство в появившуюся еще в глубокой древности гипотезу об атомном строении материи. С помощью этой науки действительно можно изучать мир и изменять его путем создания новых материалов, обладающих сверхсвойствами. Благодаря ее методам,

впервые была понята структура белка, работа живой материи — наследственность, ферменты, гемоглобин, в том числе действие лекарств. В интервью раскрывается не только собственно структура кристаллов, но и их закономерности, связь структуры материалов с описываемыми их свойствами, возможности подбора материалов для различных приложений, конструирование новых материалов на компьютере, что фактически ведет к созданию новой реальности. Этому способствует и изучение условий поведения структуры кристаллических веществ при высоком давлении, условий, которые царят в недрах планеты. Подобный анализ кристаллов под давлением помогает исследовать строение нашей планеты и других, а также происходящих в них процессов. При этом новым в кристаллографии оказывается явление предсказания ранее неизвестных кристаллических веществ — задача, которая до недавних пор считалась невыполнимой.

Прослеживая историю зарождения кристаллографии, ученый исходит из явления симметрии в живой природе (которую наиболее часто, особенно зеркальную, использовали еще шумеры), что нашла свою рельефную проекцию в правильных многогранниках. В 360 году до н.э. Платон описал эти многогранники в диалоге «Тимей» и сопоставил со всеми известными «элементами» — огнем, воздухом, водой и землей. Наблюдая кристаллические структуры в природе, ученый параллельно рассмотрел их в искусстве, приведя примеры нетривиальных узоров исламских художников и современных, таких как узоры Эшера. В контексте рассмотрения отмеченной проблематики в интервью также затрагивается ряд более общих проблем развития науки в современном мире (на примере моделей США, Китая и России).

Ключевые слова: кристаллография, кристаллы, мозаика, вещество, структуры, процессы, симметрия, периодичность, фигуры, искусство, политкорректность, развитие науки (США, Китай и Россия)

Григорий Консон (впоследствии — **Г.К.**). *Мы беседуем с профессором РАН и Сколково, доктором физико-математических наук Артемом Ромаевичем Огановым. Артем, у нас широкий формат конференции, которая нацелена на возможное раскрытие зон пограничных и отдаленных знаний. В этой связи меня интересует твой взгляд на древнюю азиатскую культуру, когда ты говорил об узорах исламского искусства, и как оно проявилось через 8 веков в открытых квазикристаллах. Как ты к этому пришел, какая основная идея, наконец, что тебя побудило сделать выводы о связи кристаллографии исламского искусства с работами голландского художника-графика М.К. Эшера, который перевел математические абстрактные конструкции на графический язык?*

Артем Оганов (в дальнейшем — **О.А.**). Это не мой вывод. Есть люди, которые занимаются этим профессионально. Моя сфера деятельности связана с предсказанием кристаллических структур и дизайном новых материалов, а в вопросах связи науки и искусства я являюсь только наблюдателем и выражаю свое видение. История с открытием квазикристаллов дважды удивительна. Сами они представляют собой новое состояние вещества, в котором реализуются запрещенные в кристаллическом веществе элементы симметрии. Они были открыты израильским ученым Даном Шехтманом, который в то время работал в США, в 1982 году. Достаточно быстро люди поняли, что структура квазикристаллов может быть описана с помощью непериодической и высокосимметричной мозаики английского математика Роджера Пенроуза, которая была им открыта за 8 лет до открытия квазикристаллов, в 1974 году. Пенроуз выявил необычайно *хитрый*, нетривиальный математический

узор и, что необычно для математика, запатентовал его. Но оказалось, что до него такого же рода узоры существовали в творчестве исламских декораторов и художников, расписывавших мечети и погребальные башни Ирана, Узбекистана и арабской Испании, то есть последовательность такова: физики и химики нашли квазикристаллы в лаборатории, а до них это сделали математики, но само открытие принадлежало художникам, которые и стали здесь первопроходцами.

Илл. 1¹

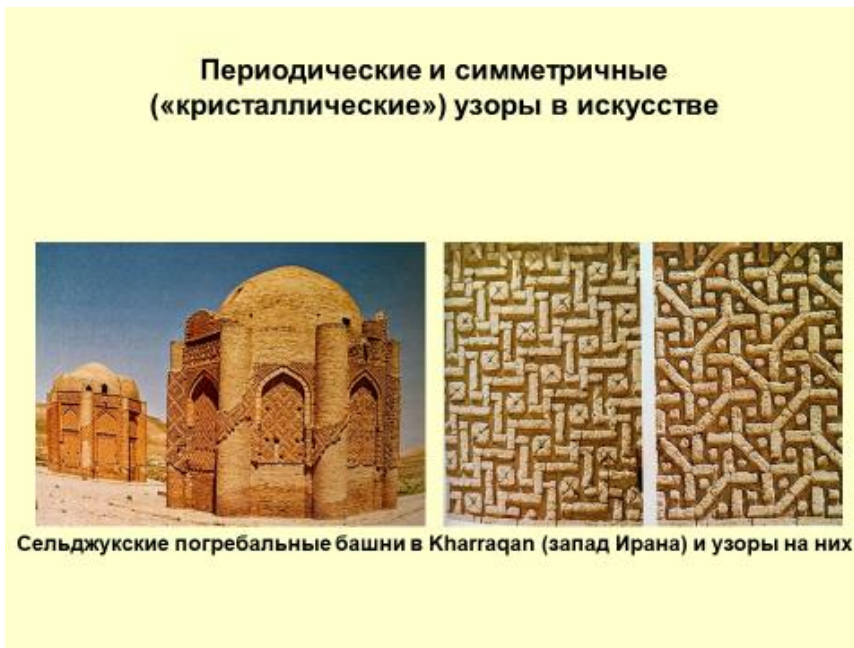


Илл. 2



¹ Здесь и далее иллюстрации составлены Артемом Огановым. Источники изображений см. в: (Маковичку, 2016, Вейль, 1968, см. также McColm, 2016).

Илл. 3



Г.К. *А квазикристалл — это новое состояние вещества?*

А.О. Да, так можно сказать — и именно так я это описываю. Мы уже давно знаем твердые кристаллические вещества — это упорядоченные вещества, в которых основой является периодическая структура, периодическое повторение одного и того же мотива, как в обоях или на паркете. Есть и неупорядоченные твердые тела, аморфные. А квазикристаллы — это новые упорядоченные твердые вещества, но без периодичности. Это не рисунок на обоях, а очень хитрый узор. Получить его — трудно.

Илл. 4



Илл. 5



Когда кристаллы были открыты в лаборатории, и оказалось, что они основаны на мозаике Пенроуза, то сам Пенроуз воскликнул, что никогда бы не подумал, что природа сможет создать такое сложное построение. Математически оно получается забавным образом. Если взять периодический кристалл в четырех-, пяти- или шестимерном измерении и особым образом рассечь его, то можно получить трехмерное неперiodическое сечение, которое тоже описывает структуру квазикристаллов. Математически структура квазикристалла — трехмерный след многомерной периодической структуры. Это невозможно себе представить и непросто объяснить, потому что мы живем в трехмерном пространстве, а здесь речь — о четырех-пяти-шестимерном.

Г.К. *Такие существуют?*

А.О. Их много сотен. У меня в кабинете есть образец квазикристалла. Их зерна находят в алюминиевой обшивке самолетов, используют для антипригарных покрытий сковородок, для электробритв.

Как я уже сказал, это открытие сделал израильтянин Дан Шехтман, работавший в 1982 году в Америке, и за это великое открытие он чуть не поплатился своей работой. Открытие было настолько шокирующим, что начальник Дана Шехтмана счел его безграмотным. Но потом после всех перипетий он получил Нобелевскую премию (Дан Шехтман (...), 2011).

Г.К. *Через какое время?*

А.О. Через 29 лет.

Г.К. *Однако. 29 лет у него были проблемы?*

А.О. Не совсем. Первые 9–10 лет. Потом научное сообщество признало, что он сделал крупное открытие.

Г.К. *А где он работал?*

А.О. В Американском национальном бюро стандартов. А сейчас — профессором в Хайфском Технионе.

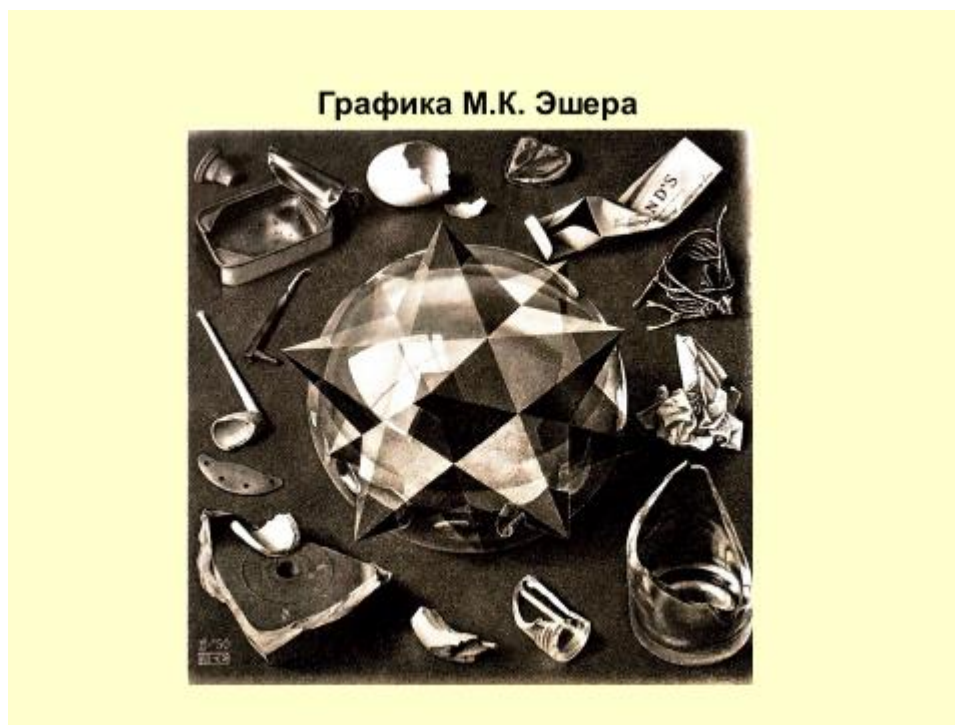
Г.К. *В одном из лучших в мире. Но вернемся к искусству. Насколько здесь была предвосхищена форма кристаллов и квазикристаллов в произведениях искусства, мечетях XII в.?*

А.О. Я не занимаюсь искусством профессионально. Я только ретранслятор — прочитал, обдумал, проанализировал, рассказал другим, как сейчас модно говорить, — популяризировал. Моя научная деятельность заключается в другой, но смежной, области.

Г.К. *В какой же?*

А.О. Я работаю в области предсказания кристаллических структур и вычислительного дизайна новых материалов. Но давай вернемся к твоим предыдущим вопросам. Каждый из нас имеет картину мира. Если мы скажем, что параллельные прямые не пересекаются, то все согласятся, потому что это согласуется с опытом каждого из нас. Мы знаем, что рельсы параллельны и, если их протянуть сколь угодно далеко, они не запутаются и не пересекутся. А это одна из базовых аксиом геометрии, лежащая в основании науки. Ее знают все. Если помотришь на гравюры Эшера, во многих из них он обыгрывает эти моменты, иногда бросая им вызов. Такие запрещенные топологии можно нарисовать (удивительно, но Эшеру это удалось), однако невозможно воплотить в трехмерном пространстве — можно сказать, что это геометрическая шутка Эшера, поскольку у него было великолепное воображение. Простые геометрические узоры он превращал в сложные художественные.

Илл. 6



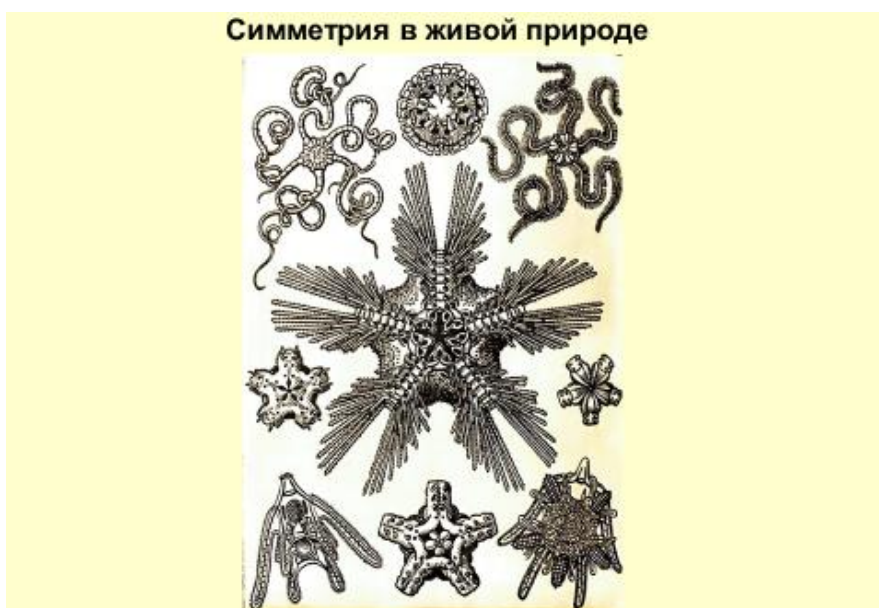
Например, как взять пространство и разбить его на гусей двух цветов, летящих в противоположные стороны? У Эшера таких фигур более чем достаточно. Он гениален тем, что такую мозаику и более сложные мог создать силой своего воображения. Но они у него переплетаются с симметрией. Есть операции симметрии, переводящие образы черного гуся в белого и наоборот. Такого рода симметрии описывают структуру магнитных кристаллов. Он поначалу и не знал, что существует наука кристаллография, но как художник, вкладывал

в свои фантазии какой-то смысл: вероятно, в случае черных и белых гусей речь могла идти о том, как зло можно превратить в добро и наоборот. Если говорить об Эшере, он в конечном счете получил картинку, которая имела четкое отношение к кристаллам и связанным с ними научным понятиям.

Все люди пользуются пятью чувствами, они основываются на опыте, который подсказывает, что является возможным, а что нет, хотим мы этого или нет, познавая мир через опыт. И ученые, и художники познают и выражают один и тот же мир. Иногда в искусстве это выражается в наукоподобных формах. Эшер, когда создавал свои рисунки и гравюры, не имел в виду кристаллографию. Но когда он стал известным, то узнал об этой науке, где существуют вещи, похожие на его творения, а его произведения превратились в эмблему кристаллографии. Сейчас на кристаллографических конгрессах обязательно продаются сборники его произведений.

Итак, художники и ученые живут в одном и том же мире. И они разными способами и средствами выражения описывают этот мир. Например, простые базовые вещи, как, например, симметрия. В произведениях искусства ее очень много. Но и в науке она является одним из базовых понятий, потому что законы физики содержат симметрию. Например, сила тяжести (гравитационное поле планеты) одинаково действует на планету как с левой ее стороны, так и с правой. Поле тяготения сферически симметрично, — это пример встроенной в законы природы симметрии. В принципе, можно было бы придумать мир, где поле тяготения ассиметрично, например, планета притягивала бы к себе находящееся справа сильнее, чем слева, и наоборот. Но такой мир был бы совершенно другим. Последствий нарушения симметрии было бы очень много и они бы полностью изменили мир. Однако наш мир другой — содержащий симметрии, встроенные в законы физики, и в нем очень много встроенной симметрии. Ее много в искусстве и в нас самих. Те существа, которые неподвижны, обычно обладают осевой симметрией, и эта ось совпадает с вектором поля тяготения. Разнообразные растения, цветки, виды животных, которые не передвигаются или передвигаются очень мало, медузы, морские водоросли, имеют осевую симметрию.

Илл. 7.



Можно представить животных, которые передвигаются во всевозможных направлениях, им как бы все равно: микроорганизмы, вирусы. Они могут обладать высокой симметрией. Это самая высокая форма симметрии после сферической, в ней много осей симметрии пятого порядка, и такую симметрию имеют многие квазикристаллы. А те животные, которые, как и человек, двигаются горизонтально (перпендикулярно полю тяготения), обладают плоскостной симметрией. Формы бытования живого существа, его образ жизни во внешнем поле тяготения (а мы все в нем находимся) прямо диктуют и отображают симметрию его организма. По симметрии организма мы можем сказать, движущееся ли это существо или неподвижное.

Г.К. Видишь ли ты какие-то перспективы в соприкосновении кристаллографии с искусством, наукой или наукой об искусстве?

А.О. Перспективы прогнозировать трудно, потому что открытия всегда неожиданны. Сейчас в кристаллографии есть тренд (хотя он возник еще до открытия квазикристаллов) — перевод описания структуры кристаллов и квазикристаллов в многомерное пространство. В нем раскрывается любопытная ситуация, в которой наука «чувствует» себя свободно, а искусство — нет, потому что мы не можем визуализировать пространство выше трехмерного. И как справится искусство с этой ситуацией, как люди искусства будут догонять ученых, которые совершенно свободно оперируют в многомерном пространстве, — не знаю.

Г.К. Но, в принципе, это может быть потенциально развито?

А.О. Конечно. Мы не должны недооценивать силу человеческого воображения. Люди искусства на многое способны. Как показывает история, они на много веков могут опередить людей науки.

Г.К. В предоставленных тобой иллюстрациях так и наблюдается. Структура квазикристаллов, которую за восемь веков до их открытия предвосхитили исламские художники — это потрясает и мое сознание, и многих других людей, потому что здесь совершенно иной тезаурус мышления. А что нужно, чтобы развить это направление — союз физика и лирика?

Илл. 8



А.О. Наверное, да. Нужно, чтобы имелись базовые вещи, которые не делаются директивным образом. Если люди образованные, творческие и имеют способность индивидуального самовыражения, то нельзя делить искусство на «правильное» и «неправильное», как, например, было в Советском Союзе во время преследования авангардистов, которые никому ничего плохого не делали. В действительности же нужны разные типы искусства, чтобы каждый человек мог свободно самовыражаться и без ущерба для окружающих, — это и есть счастливое общество, в котором раскрываются таланты людей. Тогда происходят самые неожиданные прорывы в будущее. А когда мы пытаемся вставить творчество в рамки и ограничить его, то это пресекает раскрытие индивидуальности. Не думаю, что надо что-то насаждать. Главное — не мешать и вовремя поддержать морально. Вполне могу представить, что если бы Эшер жил в Советском Союзе, то его могли бы «заклевать», потому что он рисовал какие-то странные геометрические фигуры и не рисовал пролетариев и вождей. В таких вещах у Советского Союза были большие изъяны, и это при том, что, на мой взгляд, Советский Союз был государством во многих вопросах прогрессивным.

Г.К. *А как же сталинский период, репрессии, в том числе против ученых?*

А.О. Какие-то вещи были прогрессивными, а какие-то — ужасными. Но то, что государство смогло так быстро восстановиться после трех революций и двух мировых войн, — это феноменально, как и то, что было построено общество, в котором, хотя и неидеально, но были отстроены социальные лифты, и люди самого простого происхождения могли стать кем угодно: и президентами, академиками, и писателями. Однако то, что идеологию они хотели ввести и в науку, и в искусство, пытаясь ими дирижировать с позиций очень узко и догматично понимаемых интересов государства, это была гигантская ошибка.

Г.К. *А сейчас наблюдаются какие-то похожие процессы в Америке или в Западной Европе, когда пытаются чем-то «дирижировать»?*

А.О. В естественных науках все более или менее свободно, а в гуманитарных — нет, потому что в каждом университете США должен быть факультет женских и гендерных исследований, — такая глобальная уступка феминизму и интересам меньшинств. Реально они занимаются преподаванием, какими-то исследованиями. Препятствовать женщинам делать карьеру и преследовать сексуальные меньшинства — это плохо, а защищать их права — хорошо, но создание факультетов по ненаучным направлениям в угоду политкорректности — это ошибка и явный перебор. Группа ученых из Америки — Джеймс Линдси, Хелен Плакроуз, Питер Богосян и еще несколько человек даже пошутили на эту тему: сочинили абсурдные статьи, в которых написали какую-то гендерную ерунду (если не ошибаюсь, одна из статей была о пользе выгуливания мужей на ошейнике), и отправили в разные журналы. И примерно половину этих статей некоторые издания приняли (см., например, Pluckrose, Lindsay, Boghossian, Peter, 2018, Melchior, 2018). Трудно сделать действительно ценное научное исследование, зато не требуется никакого напряжения разума, чтобы написать и опубликовать ерунду о том, что дети, воспитанные, например, лесбийской парой, — более умные, чем в традиционной семье. И такие «достижения» всплескиваются в научные журналы под видом серьезных научных исследований, а в целом — в систему образования и преподавания.

Г.К. *То есть фактически борьба за права меньшинства трансформируется в попытку угнетения большинства, что отражается и в сфере научных исследований, прежде всего*

в области общественных и гуманитарных наук. Значит, если я правильно понял, то технические и естественные науки развиваются свободно, а общественные и гуманитарные — нет?

А.О. Не во всех гуманитарных науках, а в тех, где есть диктат идеологии.

Г.К. А на Востоке какая ситуация, скажем, в Японии?

А.О. Я не так погружен в японское общество, чтобы ответить. Гораздо лучше знаком с Китаем; насколько могу судить, туда вирус политкорректности еще не проник.

Г.К. Какая ситуация в России?

А.О. В России есть группа агрессивно настроенных людей, которые пытаются бороться за идею политкорректности, феминизма и всего подобного в таком же духе, хотя это очень странно. Россия до сих пор является той страной, в которой, по сравнению с США или любой страной ЕС, самый высокий процент руководителей женского пола (см., например, Артемьев, 2018). Это говорит о том, что проблемы как таковой, может, и нет. Хорошо, когда все равны, точнее — равноправны, но мы видим, что кто-то всегда хочет быть *еще более равным*. Велико искушение выиграть конкуренцию без борьбы, когда можно занять хорошее положение, благодаря отношению, например, к каким-нибудь расовым или сексуальным меньшинствам (впрочем, ничем не лучше то, как у нас и на Западе без борьбы выигрывают в конкуренции дети разных больших деятелей). А это подрывает сами основы общества, потому что, если оно хочет быть жизнеспособным, то должно карьерные или социальные лифты предоставлять не детям партийных функционеров или богатых людей, не представителям меньшинств или большинств, «правильных» или «неправильных» рас (все расы правильные), не мужчинам или женщинам, а наиболее талантливым личностям, которые способны вкладывать в человеческое общество нечто ценное.

Г.К. Какие перспективы у российской науки?

А.О. Роскошные. Я давно уже так думаю и периодически отслеживаю достижения России. Современные данные, которые я увидел, меня очень порадовали, причем не только количественные, но и качественные. Цитируемость российских работ быстро растет. Два года назад российская наука была по публикационной активности на 16 месте, а теперь — на 12-м, и надо понимать, что за каждое более высокое место конкуренция все более жесткая. Разница между 16-м и 12-м местами гораздо больше, чем между 16-м и каким-нибудь 25-м местами². Если сравнивать публикации за последние 15 лет, то их количество в год сейчас выросло почти в три раза.

Г.К. А попытки клерикализации общества могут помешать развитию российской науки?

А.О. Наверное, могут. Я вижу, что церковь тесно взаимодействует с властью. Многие люди во власти — верующие. Это их право. Тут нет ничего плохого. А чтобы школьный урок начинался с чтения молитв и в каждой комнате висели иконы, — это было бы перебором, но такого не наблюдается. По конституции пока что церковь от государства отделена, и менять это положение никто не собирается. Православие является основной официальной религией России, но не единственной. В России также признаны ислам, иудаизм и буддизм. Меня как католика эта ситуация устраивает по нескольким причинам. Во-первых, четыре

² Настоящее интервью было записано в апреле 2019 года, однако уже спустя полгода Россия по академической публикационной активности поднялась еще на одну позицию (см. об этом, например: Развитие российской науки и технологий, 2019).

религии, в отличие от католичества, который исповедую я, действительно являются традиционными на территории России. Во-вторых, мне нравится, что Россия оказывается страной, открытой для всех. Ты иудей — есть государственная религия иудаизм и нет антисемитизма, мусульманин — есть государственная религия ислам и нет исламофобии. А православное христианство — сердце нашей культуры. У нас уважают все эти конфессии. Религия бывает двух типов:

– официозная, стремящаяся к власти и увеличению бюджета церкви, росту внешних атрибутов для фиксации этой власти церкви в обществе.

– основанная на внутреннем выборе и вере человека. Каждый человек — это частичка и подобие Бога. Он, как и Бог, является творцом. У каждого человека есть творческие способности и желание изменить мир к лучшему. Хорошо, когда человек стремится себя уважать и возвращает в себе частичку Бога. Наука может сказать, как возникла и эволюционировала жизнь, как протекают химические процессы в нашем теле, но объяснить, почему надо менять мир, почему у нас есть моральные установки, почему человека надо уважать, — об этом гораздо больше может сказать вера, и это очень важно. Среди создателей науки было много верующих и до сих пор их много, хотя надо признать, что и атеистов среди творцов науки тоже много. Клерикализация, если общество становится обрядовым, где роль КПСС выполняет церковь, и принуждено выполнять ее, — это ужасно прежде всего для христианства. Если же общество становится терпимым и пронизано чувством взаимоуважения и человеческого достоинства, а ему в этом помогает религия, — оно на правильном пути.

Г.К. *В одном из биографических очерков ты упомянул коллегу, который после выхода одной твоей научной работы в свет сказал, что самую главную задачу — предсказание кристаллической структуры — ты решить не сможешь. Однако этот прогноз ты в будущем опроверг, решив эту основную задачу теоретической кристаллографии в контексте более общих проблем физики и химии. Как тебе удалось?*

А.О. Решение этой задачи долгое время считалось невозможным (подробнее об этом см.: Оганов, Четверикова, 2011). А она очень важна, потому что кристаллическая структура — это основная характеристика вещества. Если вы знаете, где в данном материале находятся атомы и какого они вида, то можно предсказать практически все его свойства: химический состав, структуру, а нередко и способы его получения. Вдохновение мне дала работа коллег по новому методу — метадинамике, которая не всегда, но часто была в состоянии предсказывать кристаллические структуры. А в начале XXI века мы с моим студентом Колином Глассом после года упорной работы смогли создать первый работающий вариант нашего нового метода. В первом успешном расчете нам удалось из ничего предсказать структуру алмаза. У нашего метода, быстро завоевавшего признание, более 7000 пользователей. Результаты привлекли внимание технологических гигантов Газпромнефть, Huawei, Applied Materials, Intel, Fujitsu, Toyota, Sony и прочие — это компании, которые финансируют наши исследования (подробнее см.: Методы (...)). В науке очень важно не сдаваться и заниматься решением самых важных проблем, даже если они считаются нерешаемыми.

Г.К. *Большое спасибо, Артем, за необычайно содержательную беседу, где с нового курса удалось осветить комплекс тем, представляющих первостепенный интерес для развития не только собственно науки, но и для совершенствования культуры, образования и общества в целом.*

Литература

1. *Артемьев, М.* Исторический феминизм. Почему в России так много женщин-руководителей // *Forbes*. 15.03.2018.
URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/358537-istoricheskiy-feminizm-pochemu-v-rossii-tak-mnogo-zhenshchin-rukovoditeley> (дата обращения: 05.04.2020).
2. *Вейль, Г.* Симметрия / Пер. с англ. Б.В. Бирюкова и Ю.А. Данилова под ред. Б.А. Розенфельда. М.: Наука, 1968. 192 с.
URL: <http://ilib.mccme.ru/djvu/weyl-symmetry.htm> (дата обращения: 29.04.2020).
3. Дан Шехтман — десятый израильский лауреат Нобелевской премии [:] Профессор Хайфского Техниона награжден Нобелевской премией по химии за открытие квазикристаллов // Министерство иностранных дел Израиля. [2011.]
URL: https://mfa.gov.il/MFARUS/InnovativeIsrael/Pages/10th_Israeli_Nobel_laureat.aspx (дата обращения: 05.04.2020).
4. Методы предсказания кристаллических структур. Химик Артем Оганов о задачах кристаллографии, методе USPEX и структуре алмаза // *Postnauka.ru*. 18.08.2014.
URL: <https://postnauka.ru/video/30023> (дата обращения: 20.02.2020).
5. *Оганов, А., Четверикова, Н.* Как научить компьютер открывать новые материалы // *Полит.ру*. 18.08.2011.
URL: <https://polit.ru/article/2011/08/18/oganolov2011txt/> (дата обращения: 29.04.2020).
6. Развитие российской науки и технологий // *World Trade Center—Moscow*. [2019.]
URL: <https://wtcmoscow.ru/services/international-partnership/analytics/razvitie-rossiyskoynauki-i-tekhnologiy> (дата обращения: 05.04.2020).
7. *Makovicky, Emil.* *Symmetry: Through the Eyes of Old Masters*. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. 240 p.
8. *McColm, Gregory.* *Makovicky, Emil. Symmetry: Through the Eyes of Old Masters*. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. 240 p. // *Foundations and advances*. Volume 73. Part 2. March 2017, pp. 202–206. URL: <https://doi.org/10.1107/S2053273317001747> (access 05.04.2020).
9. *Melchior, Jillian Kay.* Fake News Comes to Academia [:] How Three Scholars Gulled Academic Journals to Publish Hoax Papers on ‘Grievance Studies.’ // *Wall Street Journal*. 02.10.2018 (published), 05.10.2018 (updated).
URL: <https://www.wsj.com/articles/fake-news-comes-to-academia-1538520950> (access 05.04.2020).
10. *Pluckrose, Helen, Lindsay, James A., Boghossian, Peter.* Academic Grievance Studies and the Corruption of Scholarship // *Areo*. 02.10.2018.
URL: <https://areomagazine.com/2018/10/02/academic-grievance-studies-and-the-corruption-of-scholarship/> (access 05.04.2020).
11. Women in Business: beyond Policy to Progress [:] The Research by Grant Thornton International Ltd. March 2018.
URL: <https://www.fbk.ru/upload/Grant%20Thornton%20Women%20in%20business%202018%20Embargo%208%20March%20PRINT.pdf> (access 05.04.2020).

References

- Artemyev, M. (2018, March 15). Istoricheskiy feminism: Pochemu v Rossii tak mnogo zhenshchin-rukovoditelej [Historical feminism: Why are there so many women leaders in Russia?].

- Forbes*. Retrieved April 05, 2020, from <https://www.forbes.ru/forbes-woman/358537-istoricheskiy-feminizm-pochemu-v-rossii-tak-mnogo-zhenshchin-rukovoditeley>
- Grant Thornton. (March, 2018). *Women in business: Beyond policy to progress*. Retrieved April 5, 2020, from <https://www.fbk.ru/upload/Grant%20Thornton%20Women%20in%20business%202018%20Embargo%208%20March%20PRINT.pdf>
- Israel Ministry of Foreign Affairs (2011). *Dan Shehtman—desjatyj izrail'skij laureat Nobelevskoj premii: Professor Hajfskogo Tehniona nagrzhden Nobelevskoj premiej po himii za otkrytie kvazikristallov* [Dan Shechtman—the tenth Israeli Nobel Laureat: Professor of Haifa Technion was awarded the Nobel Prize in Chemistry for his discovery of quasicrystals]. Retrieved April 05, 2020, from https://mfa.gov.il/MFARUS/InnovativeIsrael/Pages/10th_Israeli_Nobel_laureat.aspx
- Makovicky, E. (2016). *Symmetry Through the Eyes of the Old Masters*. Berlin: Walter de Gruyter. 240 p.
- McColm, G. (March, 2017). *Symmetry Through the Eyes of the Old Masters*. By Emil Makovicky. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. 240 p. *Foundations and advances*, 73 (Part 2), pp. 202-206. Retrieved April 29, 2020, from <https://doi.org/10.1107/S2053273317001747>
- Melchior, J. K. (October 2, 2018 [published], October 10, 2018 [updated]). Fake News Comes to Academia: How Three Scholars Gulled Academic Journals to Publish Hoax Papers on “Grievance Studies.” *The Wall Street Journal*. Retrieved April 5, 2020, from <https://www.wsj.com/articles/fake-news-comes-to-academia-1538520950>
- Metody predskazaniya kristallicheskih struktur: Himik Artjom Oganov o zadachah kristallografii, metode USPEH i strukture almaza [Methods for predicting crystal structures: Chemist Artyom Oganov on the problems of crystallography, the USPEX method and the structure of a diamond]. (2014, August 18). *Postnauka.ru*. Retrieved February 20, 2020, from <https://postnauka.ru/video/30023>
- Oganov, A., & Chetverikova, N. (2011, August 18). Kak nauchit' komp'yuter otkryvat' novye materialy [How to teach a computer to discover new materials]. *Polit.ru*. Retrieved April 29, 2020, from <https://polit.ru/article/2011/08/18/ogonov2011txt/>
- Pluckrose, H., Lindsay, J. A., & Boghossian, P. (October 2, 2018). Academic Grievance Studies and the Corruption of Scholarship. *Areo*. Retrieved April 5, 2020, from <https://areomagazine.com/2018/10/02/academic-grievance-studies-and-the-corruption-of-scholarship/>
- Razvitie rossijskoj nauki i tehnologij [Development of Russian science and technology]. (2019). *World Trade Center—Moscow*. Retrieved April 5, 2020, from <https://wtcmoscow.ru/services/international-partnership/analytics/razvitie-rossiyskoy-nauki-i-tekhnologiy>
- Weil, G. (1968). *Simmetrija* [Symmetry]. Moscow: Nauka. 192 p. Retrieved April 29, 2020, from <http://ilib.mccme.ru/djvu/weyl-symmetry.htm>

Artem R. OGANOV

PhD, Fellow of the Royal Society of Chemistry, Fellow of the American Physical Society, Member of Academia Europaea, Professor at the Skolkovo Institute of Science and Technology, Professor at the Russian Academy of Sciences, Head of the Laboratory of Computer Design at the Moscow Institute of Physics and Technology, Award Winner of the Russian Federation Government Megagrant, Member of the Council on Science and Education under the President of the Russian Federation

ОГАНОВ Артем Ромаевич

Доктор физико-математических наук, профессор Сколковского института науки и технологий, профессор Российской академии наук, член Европейской Академии, действительный член Королевского химического общества, член Американского физического общества, руководитель Лаборатории компьютерного дизайна материалов Московского физико-технического института, лауреат Мегагранта Правительства Российской Федерации, член Совета по науке и образованию при Президенте Российской Федерации

a.oganov@skoltech.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Galina V. ALEKSEEVA / Г.В. Алексеева

METATEXTS OF THE SACRED IMAGE SYSTEM IN THE SPACE OF AN ORTHODOX TEMPLE¹

**МЕТАТЕКСТЫ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА**

Abstract. The coherent system of the processes of adaptation of Byzantine art has not been represented in Russia until today, despite world's research efforts. Congresses of Byzantine studies, expanding the circle of its participants every five years, are also pushing the range of research themes. For the first time, the idea of the adaptation of the Byzantine singing tradition into other countries indicated in the Section title of the XXIII Congress of Byzantine studies in Serbia in 2016. The author of this article, being a participant in the congresses of the Byzantine studies since 1991, has the opportunity to present an author's vision of contemporary researches on the problem. In the 1990s, Galina Alekseeva, based on the material of singing manuscript monuments of Byzantium of X–XIV centuries and ancient Russia of XI–XVII centuries, has developed her own methodology of adaptation processes in musical art. Based on the study of the Middle Eastern and Byzantine philosophical system outlined in Works of the Fathers of the Church, the homiletic systems of ancient sermons, the iconography of Byzantium and ancient Russia, the singing manuscript sources of Byzantium and ancient Russia, the study offers an analysis of the Values of Byzantine Art as an integral system. The value system forms the so-called “objects-mediators” (Andrey Pelipenko, Igor Yakovenko), or metatexts of the imaginative system in the sacred space of an Orthodox church. The values of this system expressed through temple activities, the art of icon painting, church singing and its comparative Greek-Old Slavonic terminology (which has been preserved in singing ABC-books), according to the Author, *is the main mechanism for translating the Byzantine heritage in the spiritual experience of Russia*. The extension of this methodological approach to the adaptation of Byzantine art in Russia at different stages of the development of tradition, in other countries, allows to identify demonstratively both the closeness of cultures and the originality of the spiritual heritage of each stage and each culture. The sense of Hierotopy (Aleksey Lidov) in this study supplemented by the study of the coordination between the Oktoechos texts homiletics, their filling with singing formulas, and Temple iconography (partly based on research by Denis Gordeyev). The specificity of the national tradition is shown by examples of the singing tradition of Russia, Korea and China.

Keywords: a system of values of Byzantine art, Metatexts of the Sacred Image system, Orthodox Church, Homiletics of Oktoechos texts, coordination between the singing formulas and temple iconography

Аннотация. Статья посвящена изучению процессов адаптации византийского искусства в России, которые, несмотря на усилия византиноведения всех стран мира, в целостной системе до сегодняшнего дня не представлены. Конгрессы византинистов, расширяющие круг участников каждое пятилетие, раздвигают также и круг тем исследований. На XXIII конгрессе византинистов в Сербии в 2016 году впервые, в виде названия секции конгресса, было сформулировано научное направление, которое давно завоевывает умы представителей научного мира византинистики: проблемы адаптации певческой традиции Византии

¹ Translated by Danny Naraevsky, Oxford University (UK).

в других странах. Автор статьи, являясь участником конгрессов византинистов с 1991 года, имеет возможность представить свод современных исследований по проблеме. В 90-е годы XX века автором этих строк на материале певческих рукописных памятников Византии X–XIV веков и древней Руси XI–XVII веков была разработана методология адаптационных процессов в музыкальном искусстве. На основе изучения ближневосточной и византийской философской системы, изложенной в древних патериках, системы гомилетики древних проповедей, иконографии Византии и древней Руси, певческих рукописных источников Византии и древней Руси в исследовании предлагается анализ ценностей византийского искусства как целостной системы. Она формирует так называемые «объекты-медиаторы» (Андрей Пелипенко, Игорь Яковенко), или метатексты образной системы в сакральном пространстве православного храма, и, будучи выражена через храмовое действо, искусство иконописи, церковное пение и его сравнительную греческо-старославянскую терминологию, сохранившуюся в певческих Азбуках, является, по мнению автора, главным механизмом трансляции византийского наследия в духовном опыте России. Распространение данного методологического подхода на процессы адаптации византийского искусства в России на разных этапах развития традиции, в других странах, позволяет убедительно выявлять как близость культур, так и своеобразие духовного наследия каждого этапа и каждой культуры. Иеротопия в понимании А. Лидова дополнена в исследовании изучением координации гомилетики текстов Октоиха, их наполнения певческими формулами и храмовой иконографии в опоре на исследования Дениса Гордеева. Специфика национальной традиции показана на примерах певческой традиции России и Кореи.

Ключевые слова: система ценностей византийского искусства, метатексты образной системы, сакральное пространство, православный храм, гомилетика текстов Октоиха, координация певческих формул и храмовой иконографии

Studying the mechanisms of adaptation of Byzantine art since 1979, the author of this work has formulated the concepts of “string” and “glas”, which were included in the 1990 edition of Music Encyclopedia. In 1980, the author substantiated the concept of the Russian “glas” as a musical system: “glas”—a system for organising chants, which has the following set of qualities:

1. Exhibits a certain composition of melodic and graphic formulas, as well as methods of their correlation.
2. The modal organisation of the “glas” is a modal system where the patterns are expressed by finite melodic and graphic formulas, the side anchors—by near-final formulas. There are also the “non-stables”—non-foundation sounds that never end any formula of the “glas”.
3. The melodics of the formula is subject to the anchor principles of the “glas” myxodiatonic modal system.

The research resulted in understanding of the synthesis of elements of the singing tradition, which includes the text of the chant (its homiletics), the melodics of the chanted text and the implementation of the text through a notation. The author came to comprehend the logic of building the canticles of znamenny chant (the first Russian chant), having formed personal methodology for analyzing the form of znamenny chants (widely cited in science). Further, the Russian “glas” system received support from the author’s study of Byzantine ichos. To this day, the processes of adaptation of Byzantine art in Russia are not represented in a coherent system, despite the efforts of Byzantine studies’ experts all over the world. The author of this publication, being a participant in the Byzantine congresses since 1991, argues that only at the 23 Byzantine Congress in Serbia

in 2016, for the first time, in the name of the Congress Panel, a scientific direction was formulated that really is of great academic interest to the scientific world: problems of adapting the singing tradition of Byzantium in other countries: “Modalities of Byzantine Psalmody in the Chanting Traditions of the Orthodox Nations”. Of the works that are especially close to a comprehensive solution of the adaptation problems, it is important to note the previously published work by Yakko Olkinuora, “Rhetorical” melodics in the Byzantine canticles for the holiday Feast of the Presentation of the Blessed Virgin” (Olkinuora, 2014, 2016, pp. 445–455). Olkinuora correlates the rhetoric of chants with hymnography as a whole, as well as with homiletics and iconography, emphasizing that only this approach ensures “understanding the theological thinking of hymnographers and composers.” At the congress in Belgrade, Petr Kozakevich proposed a study of adaptation models of Byzantine musical melodies in the liturgical Slavic language, focusing on the well-known expressions—the Byzantine “kilisma” and Slavic “kulizma,” while Konstantin Gordon presented a report on the adaptation of Byzantine chants in Romania, at Hieromonk Makarii, to compositions of the second chromatic ichos. Researchers presented their approaches to solving the problems of adapting their singing tradition from the Byzantine source. In these works, the author was unable to see new methods for resolving the issue. Regretfully, for the first time the materials of the panels were not published at the Congress. The usual practice of publishing all Congress materials in five or six volumes was not implemented in Belgrade.

Today’s musical Byzantine studies can be conditionally split in two branches: Western European tradition of understanding the meaning of Byzantine cantus, based on a sign-tonal understanding of melodic movement dominated by simple coordination of cermon signs and melodic steps, leading to sonorous interpretations of the monody. One of the present day’s champions for this trend is Christian Troelsgard (Denmark). The second branch of researchers bases their work on a systematic understanding of monody, where the basis of the liturgical statement is a melodic formula with many-sided and multi-element structure. The first branch has led to simplified understandings of the “glas” in the Russian monody, when I. Voznesensky, D. Allemanov tried to talk about Phrygian, Lydian, etc. modals in relation to Russian “glas.”

The second branch of understanding the monody, previously designated in Russia by Dmitry Razumovsky (1886) and Antonin Preobrazhensky (1909), prevails today; the scientists of Greece (school of Gregory Stasis) (Chaldaeakes, 2015, pp. 119–138), The Orthodox Music Society of the University of Joensuu—ISOCM (Finland), the Vienna Society of Orthodox Music under the guidance of the Karastoyanov family (Austria) hold regular conferences where, based on the personal participation of the author of this article in the work of the societies, one can attest to the indepth study of the systemic anchors of the Orthodox monodian tradition.

In the 90s of the 20th century, the author of this article, based on the material of cantatory manuscripts of Byzantium of the 10–15 centuries and ancient Rus’ of the 11–17 centuries, developed proprietary methodology of adaptation processes in musical art. It is based on an analysis of Byzantine art as a holistic system, where the key components relevant to understanding the musical tradition, in our opinion, are:

- a) prevailing dogmatikon, liturgical rituals, a system of ethical and aesthetic values;
- b) a system of allegorical images in painting, in the art of oratory, adapted in music.

Based on the Byzantine treatises of Mikhail Vrienny, Agiopolit, Hieromonk Gabriel, we have showed already back in 1996 that systemically similar ichos and “glas” have national differences (Alekseeva, 2007, p. 234):

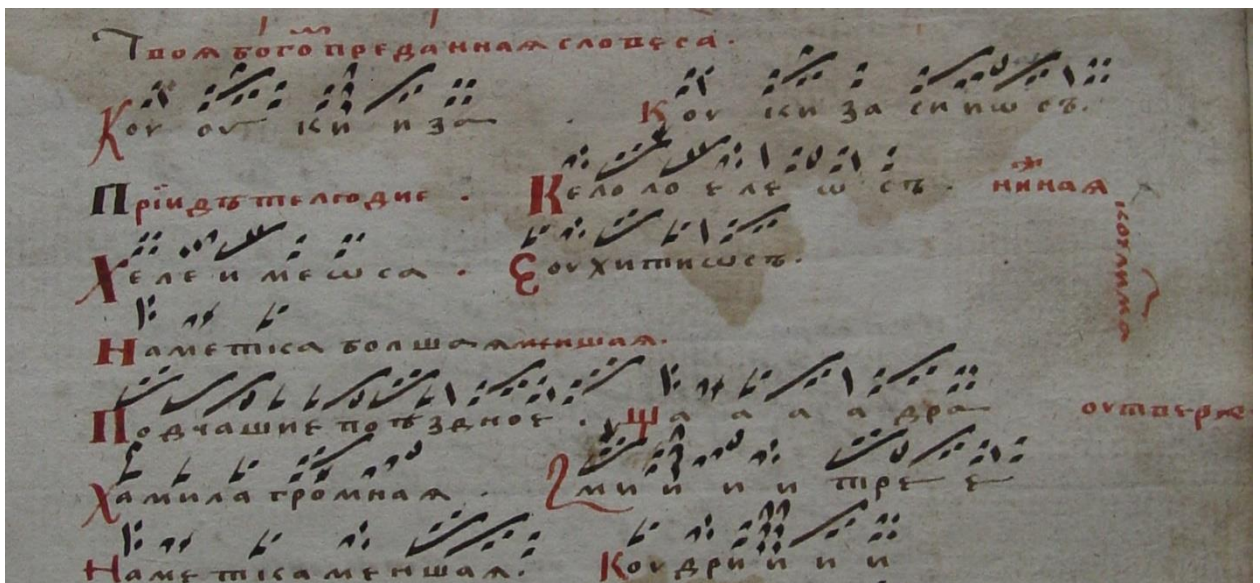
ΕΧΟΣ		
Γνωρίστικη ιδέα (Ηαγιοπολίτ)		Δηλότικη ιδέα (Ηαγιοπολίτ)
subsystem of foundations of tunes and melodic scale	formulas subsystem	subsystem of modal moods
μεσος, τετραφωνία, νάος	ηχημάτος, αποθέσείς	Μουσικών άπηχήματα είδότες
ГЛАС		
Volume of melodic scale, tune foundations, additional supports, non-foundations sounds	Musical formulas an according their functions in the composition	Great, small and ukosnen-nye modes according the theory by Stephan Smolenskiy

In subsequent studies, using a comparative linguistic-textological study of the Byzantine and Old Rus' ABC-book, we, following Yevgeny Vereshchagin, showed the mechanisms for adapting the terms of cantus, which include duplicating (kulizma), hybrids (kololeoleos²), and proper Russian terms. Here are some examples:

a) duplicating, for example, using the Byzantine term—kheleimeos;

b) hybrids, for example, kololoeleos (from the Russian ABC-book from Academy of Science Library of XVII century 32.16.18, p. 320):

Fig. 1. Kololoeleos



c) proper Russian terms, for example, rutva, pereklichie, schadra.

This tripartite process of adaptation, as it turns out, is common to all cultures. Further studies of the author with a group of students has led the team to understanding of the mechanisms of

² We give an example below, because this is a very interesting phenomenon.

adaptation of tradition in templar action. The author's works on this issue have been published in Bulgaria, Austria, Serbia, Finland, Greece, and Russia.

The synthesis of phenomena that existed and exists in the liturgical matters does not create the conditions for isolating individual elements from the liturgical ordinance. Father Pavel Florensky was the first to speak about the synthesis of arts in the church; modern studies of Leo Uspensky and Alexei Lidov deepen this understanding. The singing tradition, together with the liturgy, constitutes the "sacrament in making". However, the actual musical meta-texts of adaptation are only today becoming the property of the academic community.

It is completely clear that in relation to the adaptation of the singing tradition, the function of the meta text in the adaptation process was performed by a triple isomorphism, which includes the etymology of the term, the nature of the chant, hermeneutics and the homiletics of the text. This isomorphism ensured the synthesis of elements of the Orthodox singing tradition in liturgical action. At the same time, the metatexts of the figurative system of the sacred space of the Orthodox church are:

- the semiotic interdependence of the texts read and sung, revealed through homiletics, or via the preaching;

- the interaction at the level of action of iconographic images, with hagiography of saints and texts about them; So, for example, in the dogmatikon "World Glory", according to Denis Gordeev, the symbols *door, temple and sky* reflect the relationship of this text with other texts, liturgical actions (burning incense, entrance and others) and images on the Holy doors to which these symbols correspond (Alekseeva, Gordeev, 2013, pp. 175–188). The synthesis of phenomena in templar action is enhanced by metatexts in the homiletics of texts, cantus, actions, images.

Having studied the adaptation mechanisms of singing tradition on the material of the dogmatikon "World Glory" in the Byzantine, Russian and Korean Orthodox traditions (Paleo-Byzantine, Middle Byzantine materials, 16 znamenny lists of the Bogorodichna [Theotokos, Virgin Mary] from the 15th to the 17th century, as well as Korean audio and musical notes on Bogorodichna) the author has concluded that the components of the meta text during adaptation of the tradition are the sacred unity of hymnography, hagiography and iconography with their national variabilities (Alekseeva, 2018, pp. 96–103). A comparative analysis of monody lines in the Byzantine, Russian and Korean versions reflects a significant degree of closeness of chants, especially at the end of sentences of the text and the section as a whole. At the same time, the deep processes of rethinking the modal and intonational filling of canticles are obvious. In every tradition, execution of the same sermonical text receives new inspiration. Figure 2 shows a comparison of the first section of a dogmatikon text in three languages.

In Figure 2, the Greek version of the dogmatikon is taken from the book of Dionysius Psarianos "Ecclesiastical hymns in Byzantine and European notation", Athena, 2004; the Russian text, in musical version, is taken from Vladimir Odoyevsky collection's manuscript № 19 in the Russian State Library (based on a comparison with 15 other manuscripts of Moscow and St. Petersburg of the 15th–17th centuries), the third sheet of music is a musical notation of the Korean version of the dogmatikon from the Orthodox church of St. Nicholas in Seoul.

Fig. 2. Comparison of the dogmatikon text in Greek, Russian and Korean languages

Греческий текст	Русский текст	Корейский текст
<p>Την παγκοσμιον δοξαν (πα) την εξ ανθρωπον σπαρεισαν και τον Δεσποτιν τεκουσαν (πα) την εκουρανιον πυλιν (πα) υμνησωμεν Μαριαν την Παρθενον (πα) τον ασωματων το ασμα και των πιστων το εγκαλλωπισμα (πα)</p>	<p>Всемирную славу / от человек прозябшую / и Владыку рожшую, / Небесную дверь / воспоим, Марию Деву, / Бесплотных песнь и верных удобрение:/</p>	<p>영광이 성부와 성자와 성신께 이제와 항상 대대로 <u>있나이다.</u> 아멘/ 주님을 낳으신 분이시요./ 하늘의 문이신 동정녀 마리아를 <u>찬양할지이다.</u> 천사들이 찬미하는분 신자들의 자람이신 그분을</p>
<p>αυ τη γαρ ανεδειχθη ουρανος (πλ δ) και ναος της θεοτητος (πα) αυτι το μεσο τειχον της εχθρας καθελουσα ειρηνη αντεισειξε (πα) και το Βασιλειον ηνεωξε (πα) ταυτην ουν κατεχοντες της πιστεως την αγκυραν (πα) υπερμαχον εχομεν τον εξ αυτους τεξθεντα Κυριον (πα)</p>	<p>Сия бо явился небо и храм Божества; / Сия преграждение вражды разрушивши, / мир введе и Царствие отверзе. / Сию убо имуже веры утверждение, / Поборника имамы из Нея рождагося Господа. /</p>	<p><u>찬양할지이다.</u> 그분은 천국에서 신성의 성전이 되셨나이다 그분은 반목의 장벽을 무너뜨려, 평화를 가져, 오시고 천국의 문을 <u>열으셨나이다</u> 이 믿음의 닻을 잡고. 그분이 낳으신 주님을, 수호자로 갖게</p>
<p>θαρσειτω τοινυν (πα) θαρσειτω λαος του Θεου (πα) και γαρ αυτος πολεμησει τους εθρους ως παντοδυναμος.</p>	<p>Дерзайте убо, дерзайте, люди Божии, / ибо Той победит враги, / яко Всесилен.</p>	<p>하느님의 백성들이여. 전능하신 주님은 /우리, 적들과 싸우시리니, 용기를 낼지이다.</p>

Comparison of texts reflects the unity of the sermonic text, regardless of the language. The power of homilia is unchanging. At the same time, in all traditions the text “heavenly door” is conveyed by uplift of the melody, which symbolizes the unity of the hymnography and iconographic appearance of the iconostasis with its door, symbolizing the Virgin Mary herself. In Figure 3, the wavy line shows the general contours of the chant. In the first string, it is a single range, the lift to the “G” tone and stopping at the “D” tone, in all versions of the melody. The second string shows more similarities between the Byzantine and Korean traditions. To some extent, this can be explained by the fact that the Korean Orthodox Church of Seoul belongs to the Patriarchate of Constantinople.

Fig. 3. Comparative table of melodics of the first two strings of dogmatikon:
«Всемирную славу, от человек прозябшую»



So, the author believes that the meta-texts of the figurative system of the sacred space of an Orthodox church are:

- the semiotic interdependence of the texts read and sung, revealed through homiletics, or via the preaching;
- the interaction at the level of action of iconographic images, with hagiography of saints and texts about them;
- a triple isomorphism in the filling of singing formulas, including the etymology of the name of the formula, the nature of its chant, hermeneutics and the homiletics of the text being sung.

The flexibility of musical intoning is largely due to the nature of the expressions, which are called by L. Shaimukhametova the “migratory” expressions (Shaimukhametova, 2017, pp. 61–73). The modern practice of everyday life of cantatory rules of church singing, studied by O. Sheludyakova on the materials of monastery singing collections (Sheludyakova, 2017, pp. 93–99), confirms our understanding of the complex nature of metatext as the basis for liturgical singing. The same methodological approach allows further comparative studies of the nature of the vocal intoning of the singing church tradition, revealing the deep role of metatext braces and at the same time the “locomotives” of the choral style, which led to a variety of forms in translating the same Scripture texts.

* * *

Автор данной работы с 1979 года, изучая механизмы адаптации византийского искусства, сформулировал понятия «строка» и «глас», которые получили закрепление в музыкально-энциклопедическом словаре 1990 г. В 1980 году автор обосновал понятие русского гласа как музыкальной системы: глас — система организации песнопений со следующим комплексом качеств:

1. Имеет определенный состав мелодико-графических формул и способы их соотношений.
2. Ладовая организация гласа является ладовой системой, в которой устои выражены конечными мелодико-графическими формулами, побочные опоры — предконечными формулами, неустои — звуки, которыми не заканчивается ни одна формула гласа.

3. Мелодика формул подчинена принципам опорности миксодиатонической ладовой системы гласа.

Итогом исследований стало понимание синтеза элементов певческой традиции, в который входят текст песнопения (его гомилетика), мелодика пропеваемого текста и реализация текста в нотации. Автор пришел к осмыслению логики построения песнопений знаменного распева, сформировав свою методику анализа формы знаменных песнопений (широко цитируется в науке). Далее русская система гласа получила опору в изучении автором византийского ихоса. Процессы адаптации византийского искусства в России не представлены в целостной системе до сегодняшнего дня, несмотря на усилия византиноведения всех стран мира. Автор данной публикации, являясь участником конгрессов византинистов с 1991 года, утверждает, что только на XXIII конгрессе византинистов в Сербии в 2016 году впервые, в названии секции конгресса, было сформулировано научное направление, которое действительно представляет огромный научный интерес для научного мира: проблемы адаптации певческой традиции Византии в других странах: «Modalities of Byzantine Psalmody in the Chanting Traditions of the Orthodox Nations» (Изменения византийской псалмодии в певческих традициях православных народов). Из работ, особо близких комплексному решению проблемам адаптации, важно отметить ранее изданную работу Якко Олкинуоры «Риторическая» мелодика в византийских песнопениях к празднику Введение Богородицы во храм» (Олкинуора, 2014, 2016, с. 445–455). Олкинуора соотносит риторику песнопений с гимнографией в целом, гомилетикой, иконографией, подчеркивая, что только так возможно «понять богословское мышление гимнографов и композиторов». На конгрессе в Белграде Петр Козакевич предложил исследование моделей адаптации византийских музыкальных мелодий в церковном славянском языке, сосредоточив свое основное внимание на известных формулах — византийской «килизме» и славянской «кулизме», Константин Гордон представил доклад об адаптации византийских песнопений в Румынии у иеромонаха Макария на композициях второго хроматического ихоса. Исследователи представили свои подходы к решению проблем адаптации своей певческой традиции из византийского источника. Автору не удалось увидеть новых методов решения вопроса в этих работах. К сожалению, материалы секций впервые не опубликованы на конгрессе. Обычная практика издания всех материалов конгресса в пяти–шести томах не была реализована в Белграде.

Сегодняшнее музыкальное византиноведение можно условно представить в двух ветвях: западноевропейская традиция понимания смысла византийского пения, опирающаяся на знак-тоновое понимание мелодического движения, где преобладает простая координация знаков нотации и мелодических ходов, приведшая к звукорядным трактовкам монодии. Один из современных апологетов этого направления — Христиан Троелсгард (Дания). Вторая ветвь исследователей опирается на системное понимание монодии, где за основу высказывания принята мелодическая формула, имеющая многоликую и многоэлементную структуру. Первая ветвь привела к упрощенным пониманиям гласа и в русской монодии, когда И. Вознесенский, Д. Аллеманов пытались говорить о фригийских, лидийских и т.д. ладах по отношению к русским гласам.

Вторая ветвь осмысления монодии, обозначенная ранее в России Дмитрием Разумовским (1886) и Антонином Преображенским (1909), сегодня возобладала, и ученые Греции (школа Григория Статиса) (Chaldaeakes, 2015, pp. 119–138), Общества православной музыки университета города Йоэнсуу — ISOCM (Финляндия), Венского общества православ-

ной музыки под руководством семьи Карастояновых (в Австрии) проводят регулярные конференции, в которых, исходя из личного участия автора данной статьи в работе этих обществ, можно засвидетельствовать, как полноценно изучаются системные опоры монодийной православной традиции.

В 90-е годы XX века автором настоящей статьи на материале певческих рукописных памятников Византии X–XIV веков и древней Руси XI–XVII веков была разработана методология адаптационных процессов в музыкальном искусстве. Она опирается на анализ византийского искусства как целостной системы, где важнейшими компонентами, актуальными для понимания музыкальной традиции, на наш взгляд, являются:

а) сложившаяся догматика, литургическая обрядность, система этических и эстетических ценностей;

б) система аллегорических изображений в живописи, в искусстве слова, адаптированная в музыке.

На основе византийских трактатов Михаила Вриенния, Агиополит, иеромонаха Гавриила еще в 1996 году нами было показано, что системно сходные ихос и глас имеют национальные отличия (Алексеева, 2007, с. 234):

ECHOS

Γνωρίστικη ιδέα (Ναγιοπολίτ)

Δηλότικη ιδέα (Ναγιοπολίτ)

subsystem of foundations of tunes and melodic scale

formulas subsystem

subsystem of modal moods

μεσος,
τετραφωνία,νάος

ηχημάτος,
αποθέσεις

Μουσικόν χόρδών
ἀπηχήματα
εἰδότες

ГЛАС

Volume of melodic scale, tune foundations, additional supports, non-foundations sounds

Musical formulas and accord- ing their functions in the composition

Great, small and ukosnen- nye modes according the theory by Stephan Smolenskiy

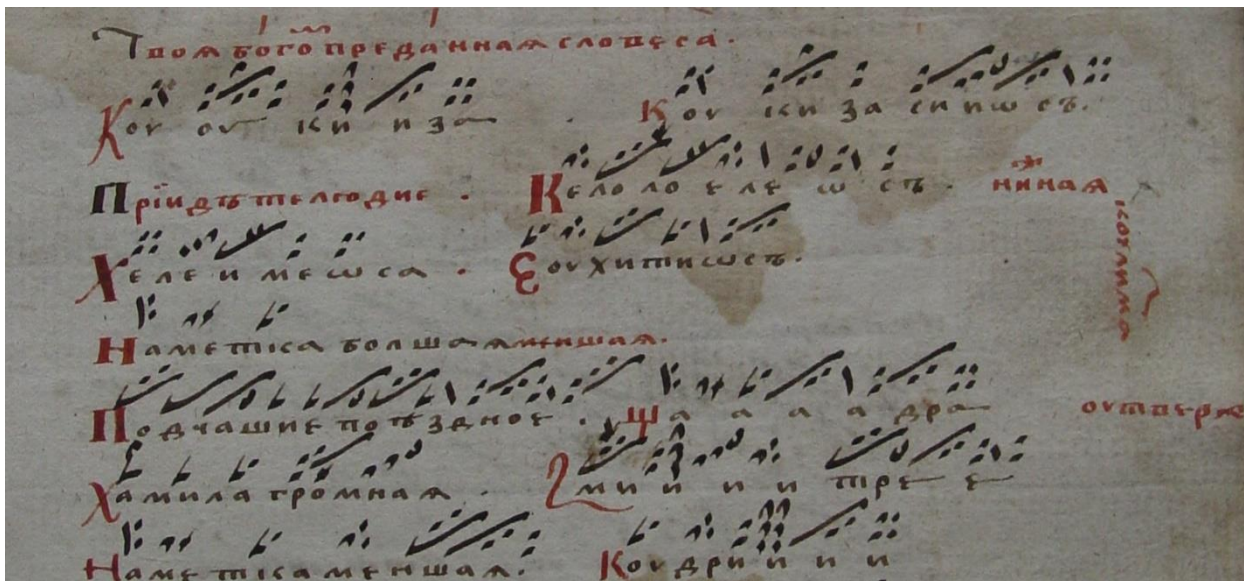
В последующих исследованиях в сравнительном лингво-текстологическом исследовании византийских и древнерусских азбук мы вслед за Евгением Верещагиным показали механизмы адаптации терминов пения, среди которых встречаются кальки (кулизма), гибриды (кололоелеос³), собственно русские термины. Вот некоторые примеры:

а) кальки, например, использование византийского термина — хелеимеоса;

б) гибриды, например, кололоелеос (Русская певческая азбука XVII века, л. 320):

³ Поскольку это особенно интересное явление, мы приводим визуальный пример.

Рис. 1. Кололоелеос



с) собственно русские термины, например, рутва, переключие, щадра.

Этот триипостасный процесс адаптации, как выясняется, является общим для всех культур. Дальнейшие исследования автора с группой учеников привели коллектив к пониманию механизмов адаптации традиции в храмовом действе. Работы автора об этом опубликованы в Болгарии, Австрии, Сербии, Финляндии, Греции, России.

Тот синтез явлений, который существовал и существует в церковном храме, не создает условий для вычленения отдельных элементов из богослужебного чинопоследования. Отец Павел Флоренский первым высказался о синтезе искусств в храме, современные исследования Льва Успенского, Алексея Лидова углубляют это понимание. Певческая традиция вместе с литургией составляет «таинство действующее». Однако собственно музыкальные метатексты адаптации только сегодня становятся достоянием научной общественности.

Совершенно понятно, что по отношению к адаптации певческой традиции, функцию метатекста в процессе адаптации, выполнял тройственный изоморфизм, включающий этимологию термина, характер распева, герменевтику и гомилетику текста. Этот изоморфизм обеспечивал синтез элементов православной певческой традиции в богослужебном действе. Одновременно, метатекстами образной системы сакрального пространства православного храма выступают:

- семиотическая взаимообусловленность читаемых и пропеваемых текстов, выявляемая через упомянутую гомилетику, или проповедническую основу;
- взаимодействие на уровне действия иконографических изображений с агиографией святых и текстами о них. Так, например, в догматике «Всемирную славу», по мысли Дениса Гордеева, символы *дверь, храм и небо* отражают соотношение этого текста с другими текстами, литургическими действиями (каждением, входом и другими) и изображениями на царских вратах, которым эти символы соответствуют (Алексеева, Гордеев, 2013, с. 175–188). Синтез явлений в храмовом действе усилен метатекстами в гомилетике текстов, пении, действиях, изображениях.

Изучив механизмы адаптации певческой традиции на материале догматика «Всемирную славу» в византийской, русской и корейской православной традициях (палеовизантийские, средневизантийские материалы, 16 знаменных списков Богородична с XV по XVII век, а также корейские аудио- и нотные записи Богородична), автор этих строк сделал выводы, что составляющими метатекста при адаптации традиции являются сакральное единство гимнографии, агиографии, иконографии при их национальной вариативности (Алексеева, 2018, с. 96–103). Сравнительный анализ монодийных линий в византийской, русской и корейской версиях отражает значительную степень близости распевов, особенно в окончаниях предложений текста и раздела в целом. Вместе с тем очевидны глубинные процессы переосмысления ладового и интонационного наполнения песнопений. Исполнение того же текста проповеди получает в каждой традиции свое дыхание. **Пример 2** демонстрирует сравнение первого раздела текста догматика на трех языках.

Пример 2. Сравнение текста догматика на греческом, русском и корейском языках

Греческий текст	Русский текст	Корейский текст
Τὴν παγκοσμίων δοξάν (πα) τὴν ἐξ ἀνθρώπων σπαρείσαν καὶ τὸν Δεσποτὶν τεκούσαν (πα) τὴν ἐπουρανίου πυλίν (πα) ὑμνήσωμεν Μαρῖαν τὴν Παρθένον (πα) τὸν ἀσώματων τὸ ἀσμά καὶ τῶν πιστῶν τὸ εὐκαλλώπισμα (πα)	Всемирную славу / от человек прозябшую / и Владыку рожшую, / Небесную дверь / воспоим, Марию Деву, / Бесплотных песнь и верных удобрение: /	영광이 성부와 성자와 성신께 이제와 항상 대대로 있나이다. 아멘 / 주님을 낳으신 분이시요, / 하늘의 문이신 동정녀 마리아를 찬양할지이다. 천사들이 찬미하는분 신자들의 자랑이신 그분을
αὐτὴ γὰρ ἀνεδείχθη οὐρανοῦ (πλ δ) καὶ ναὸς τῆς θεότητος (πα) αὐτὴ τὸ μέσο τειχῶν τῆς ἐχθρᾶς κατελοῦσα εἰρήνην ἀντεισεῖξε (πα) καὶ τὸ Βασιλεῖον ἠνεώξε (πα) ταύτην οὖν κατεχόντες τῆς πίστεως τὴν ἀγκύραν (πα) ὑπερμάχων ἐχομεν τὸν ἐξ αὐτοῦ τεξθέντα Κύριον (πα)	Сия бо явися небо и храм Божества; / Сия преграждение вражды разрушивши, / мир введе и Царствие отверзе. / Сию убо имуще веры утверждение, / Поборника имамы из Ней рождагося Господа. /	찬양할지이다. 그분은 천국에서 신성의 성전이 되셨나이다 그분은 반쪽의 장벽을 무너뜨려, 평화를 가져, 오시고 천국의 문을 열으셨나이다 이 믿음의 닻을 잡고. 그분이 낳으신 주님을, 수호자로 갖게
θαρσειτω τοινυν (πα) θαρσειτω λαος του Θεου (πα) καὶ γὰρ αὐτος πολεμησει τοὺς ἐξθρους ὡς παντοδυναμος.	Держайте убо, держайте, людие Божии, / ибо Той победит враги, / яко Всенлен.	하느님의 백성들이여. 전능하신 주님은 /우리, 적들과 싸우시리니, 용기를 낼지이다.

В примере 3 греческая версия догматика взята из книги Дионисия Псараноса «Ecclesiastical hymns in Byzantine and European notation», Athena, 2004; русская версия в нотном варианте представлена из рукописи фонда Владимира Одоевского № 19, Российской государственной библиотеки (на основе сравнения с 15 другими рукописями Москвы и

Санкт-Петербурга XV–XVII веков), третья нотная строка представляет собой нотную запись корейской версии догматика из православного храма святого Николая в Сеуле.

Сравнение текстов отражает единство текста проповеди, независимо от языка. Сила гомилии неизменна. В то же время, текст «небесная дверь» передан во всех традициях подъемом мелодии, что символизирует единство гимнографии и иконографического оформления иконостаса с его дверью, символизирующей саму Богородицу. В примере 3 волнистой линией показаны общие контуры распева. В первой строке это единый диапазон, подъем до тона «g» и остановка на тоне «d» во всех мелодических версиях. Вторая строка демонстрирует больше сходства между византийской и корейской традициями. В какой-то степени это можно объяснить принадлежностью корейской православной церкви Сеула к Константинопольскому патриархату.

**Пример 3. Сравнительная таблица мелодики первых двух строк догматика:
«Всемирную славу, от человек прозябшую»**

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'Greek' and contains the text: *Τὴν γὰρ κοσμοῦν δοξάσαν τὴν ἐξ ἀνθρώπων βλαβερὰν πάντων*. The middle staff is labeled 'Russian' and contains the text: *Все мир ну-ю сла-ву от ге ло век про зя до му то*. The bottom staff is labeled 'Korean' and contains the text: *영 광 이 성 부 와 성 자 와 성 신 께 이 재 와 향 상 대 대 로 있 나 이 다 아 맨*. Pink wavy lines are drawn under the notes on each staff to highlight the common melodic contours across the three versions.

Итак, метатекстами образной системы сакрального пространства православного храма автор полагает:

- семиотическую взаимообусловленность читаемых и пропеваемых текстов, выявляемую через гомилетику, или проповедническую основу;
- взаимодействие на уровне действия иконографических изображений с агиографией святых и текстами о них;
- тройственный изоморфизм в наполнении певческой формулы, включающий этимологию названия формулы, характер ее распева, герменевтику и гомилетику пропеваемого ею текста.

Гибкость музыкального интонирования во многом обусловлена природой самих формул, называемых Л. Шаймухаметовой «мигрирующими» (Шаймухаметова, 2017, с. 61–73). Современная практика бытования обиходных мелодий, изучаемая О. Шелудяковой на материалах монастырских певческих сборников (Шелудякова, 2017, с. 93–99) подтверждает наше понимание комплексной природы метатекста как основы богослужебного певческого высказывания. Тот же методологический подход позволяет проводить и дальнейшие срав-

нительные исследования природы вокального интонирования певческой церковной традиции, выявляющие глубинную роль метатекстовых скреп и в то же время «движителей» хорового стиля, приведших к многообразию форм претворения одних и тех же текстов Священного писания.

References

- Alekseeva G.V., Gordeev D.V. (October 2012, printed in 2013). Izomorfizm pevcheskih i izobrazitel'nyh simbolov v hramovom dejstve Drevnej Rusi (K voprosu ob adaptatsii vizantijskogo iskusstva na russkoj pochve). *Vizantiya i Drevnyaya Rus'. Kul'turnoe nasledie i sovremennost'*. Mat-ly Mezhd. nauch. konf. k 75-letiyu so dnya rozhdeniya prof. Very Dmitrievny Lihachyovoj (15–17 oktyabrya 2012 g.). [Isomorphism of singing and pictorial symbols in the temple action of Ancient Russia (On the issue of adaptation of Byzantine art on Russian soil). In *Byzantium and Ancient Russia. Cultural Heritage and Modernity. Proceedings of the International Scientific Conference on the 75th Birthday of Prof. Vera Dmitrievna Likhacheva (15–17 October 2012)*]. Saint Petersburg (pp. 175–188). Russian Academy of Arts: Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin.
- Alekseeva, G.V. (2018). K izucheniju processov transljatsii vizantijskoj cerkovnoj pevcheskoj traditsii v iskusstve Rossii i Korei [concerning the study of the processes of transmission of the Byzantine tradition of church singing in the art of Russia and Korea]. *Music Scholarship* (1), 96–103.
- Alekseeva G.V. (2007). *Vizantijsko-russkaya pevcheskaya paleografiya. Issledovanie* [Byzantine-Russian singing paleography. A study]. Dmitriy Bulanin.
- Chaldaeakes, Ach. (2015). The sense of “pleasure” in Eastern chant. *Human and Social Studies*, 4 (1), 119–138.
- Olkinuora, Ya. (2014, 2016). “Ritoricheskaya” melodika v vizantijskih pesnopeniyah k prazdniku Vvedenie Bogorodicy vo hram [“Rhetorical” melodics in the Byzantine canticles for the Holiday Feast of the Presentation of the Blessed Virgin”] In *Theorie und geschichte der monodie. Bericht der International Tagung. Wien, Brno* (pp. 445–455).
- Russkaja pevcheskaja azbuka XVII veka [Russian cantatory alphabet of XVII century]. In *Stihirar' pevcheskij krjukovoj 1-j chetverti XVII veka* (the Liturgical hooked notation chant manuscript book of the Orthodox church of the 1st quarter of the XVII century (sheets 314–333)). The Library of Russian Academy of Sciences, No. 32.16.18.
- Shaimukhametova, L.N. (2017). Migriruyushchaya intonacionnaya formula kak fenomen muzykal'nogo myshleniya [Migrating intonation formula as a phenomenon of musical thinking]. *Music Scholarship* (1), 61–73.
- Sheludyakova, O.E. (2017). Novyj pevcheskij obihod XX stoletija: monastyrskie bogoslužebnye sborniki konca XX veka [New cantatory rules of church singing in 20th century: monastic liturgical collections of the late 20th century]. *Music Scholarship* (4), 93–99.

Литература

1. Алексеева Г.В. К изучению процессов трансляции византийской церковной певческой традиции в искусстве России и Кореи // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 96–103.
2. Алексеева Г.В. Византийско-русская певческая палеография. Исследование. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 368 с.
3. Алексеева Г.В., Гордеев Д.В. Изоморфизм певческих и изобразительных символов в храмовом действе Древней Руси (К вопросу об адаптации византийского искусства на русской почве) // Византия и Древняя Русь. Культурное наследие и современность. Материалы Междунар. науч. конф. к 75-летию со дня рождения проф. Веры Дмитриевны Лихачевой (15–17 октября 2012 г.). СПб.: СПб. гос. академ. институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств. 2013. С. 175–188.
4. Олкинуора Я. «Риторическая» мелодика в византийских песнопениях к празднику Введение Богородицы во храм // *Theorie und geschichte der monodie. Bericht der International Tagung Wien 2014*. Vrnо, 2016. С. 445–455.
5. Русская певческая азбука XVII века // Стихирарь певческий крюковой 1-й четверти XVII столетия. Библиотека Российской академии наук. Осн. 32.16.18. Л. 313–333.
6. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 61–73.
7. Шелудякова О. Е. Новый певческий обиход XX столетия: монастырские богослужебные сборники конца XX века // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 93–99.
8. Chaldaeakes Ach. The Sense of “Pleasure” in Eastern Chant. *Human and Social Studies*. Volume 4, Issue 1, April 2015, pp. 119–138.

Galina V. ALEKSEEVA

D.Sc. (Art History), Professor, Chairman of the Council for PhD Theses (D 999.025.04) at the Far Eastern Federal University

АЛЕКСЕЕВА Галина Васильевна

Доктор искусствоведения, профессор, председатель Объединенного диссертационного совета Д 999.025.04 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Дальневосточного федерального университета

alexglas@mail.ru

Larissa A. GUSTOVA-RUNTSO / Л.А. Густова-Рунцо

THE METHODOLOGY OF THE STUDY OF ORTHODOX LITURGICAL SINGING PRACTICES OF
THE EAST SLAVIC TRADITION

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ
ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Abstract. The Eastern Slavic Orthodox Liturgical singing tradition was formed in the oecumene of the Kiev Metropolitanate of Patriarchate of Constantinople. In Kiev cave monastery, where bishops and priests were brought up for the dioceses of the Kievan Rus, a prototype of ancient Russian Liturgical singing was adopted. Its prototype was Byzantine singing practice of Cyril and Methodius tradition. The musical-poetic contents and structural regularity of form were based on the Byzantine Liturgical service canon of the Charter.

The Stoudios-Alexy Statut had been cultivated since 1062 under the editorship of Kiev-Pechersk Abbot saint Theodosius in the Kiev Metropolitanate. A distinctive ascetic performing style of the ancient-canonical kind, which accumulated Kiev monastic singing and local folk song intonational traditions was formed. In 1596 the Orthodox bishops of the Kiev Metropolitanate (in the state of Rzeczpospolita—Polish-Lithuanian state) signed a church union with the head of the Roman Catholic church—the Pontiff. The majority of the Orthodox Kiev Metropolitanate became involuntary Uniates. After the division of Rzeczpospolita the union was abolished in 1839 and the majority of the parishioners-uniates became Orthodox in the Russian Orthodox Church. Under the influence of sociopolitical and structurally confessional change as well as the intonation influence of the musical practice of the Roman Catholic church, the new performing style of liturgical singing practice—representative (partes and later choral)—its new type—was extensively developed and widely spread. In the modern Orthodox liturgical singing practice, all its historical forms and performing styles are used.

The stylistic synthesis is a characteristic feature of the modern liturgical art. Its studying is necessary to rely on the variety of methodological approaches, principles and methods. The methodology of the study of singing practice of the Eastern Slavic tradition has been formed since the III–IV centuries and continues to develop today. The purpose of the work is the actualization of the ontological, epistemological, soteriological, liturgical methods of studying of the Orthodox liturgical singing practice of the East Slavic tradition, supplemented by hierotopic and systemic approaches.

Keywords: Orthodoxy, liturgical, singing practice, style, type, methodology

Аннотация. Восточнославянская православная литургическая певческая традиция формировалась в ойкумене Киевской митрополии Константинопольского патриархата. В Киевском пещерном монастыре, где воспитывались епископы и священники для епархий Киевской Руси, был усвоен прототип древнерусского литургического пения — византийская певческая практика кирилло-мефодиевской традиции, музыкально-поэтическое содержание и структурная закономерность формы которой опирались на богослужебный канон византийского Студийского Устава.

С 1062 года в Киевской митрополии культивировался единый Студийско-Алексиевский Устав в редакции киево-печерского игумена преподобного Феодосия. В этом монастыре сформировался самобытный аскетичный исполнительский стиль древнеканонического вида, который аккумулировал киевские монастырско-певческие и местные народно-песенные интонационные традиции.

В 1596 г. православные епископы Киевской митрополии в государстве Речь Посполитая заключили церковную унию с главой Римско-католического костела — Папой. Большинство православных Киевской митрополии оказались невольными униатами, но после раздела Речи Посполитой в 1839 г., когда уния была упразднена, большинство прихожан униатов стали православными в ойкумене Русской православной церкви. Под влиянием социально-политических и структурно-конфессиональных изменений, а также интонационного влияния музыкальной практики Римско-католического костела, получил интенсивное развитие и широкое распространение новые виды литургической певческой практики и ее новый исполнительский стиль — репрезентативный (партесный, а затем хоральный). В современной православной литургической певческой практике используются все исторически сложившиеся ее виды и исполнительские стили. Стилистический синтез является характерной чертой современного литургического искусства, изучая которое необходимо опираться на разнообразные методологические подходы, принципы и методы.

Методология исследования певческой практики восточнославянской традиции формировалась с III–IV веков и продолжает развитие в настоящее время. Целью работы является актуализация онтологического, гносеологического, сотериологического, литургического методов исследования православной литургической певческой практики восточнославянской традиции, дополненных иеротопическим и системным подходами.

Ключевые слова: православие, литургический, певческая практика, стиль, вид, методология

Православная певческая практика является одним из компонентов религиозно-этнической субкультуры общества; и распадается на литургический и внелитургический типы (*литургический тип* является определяющим).

Литургическая певческая практика (синонимический ряд: литургическая музыка, литургическое пение, богослужбная музыка, богослужбное пение, церковное пение, церковная музыка) — это условное понятие, обозначающее:

- 1) музыкальные тексты, предназначенные для вокализации канонических вербальных богослужбных текстов (содержательный аспект);
- 2) *вид интерпретации* канонических вербальных и музыкальных текстов, которая может быть в виде пения и распевного чтения (псалмодирования).

Исполнителями (субъектами) литургической певческой практики выступают священнослужители, церковнослужители и прихожане (вариант — певчие «по найму»). Музыкальным материалом литургической певческой практики являются мелодические осмогласные напевы, различные древние распевы, напевы данной местности или храма (так называемые «обиходные»), а также авторские композиции на канонические богослужбные тексты. Каноническую традицию литургической певческой практики формирует система осмогласия.

Литургическая певческая практика функционирует в специализированном и обыденном, монастырском, городском приходском и сельско-приходском видах, которые опреде-

ляются по типу культуры исполнителей. *Специализированный вид* певческой практики характеризуется профессионализмом исполнителей. *Обыденный* (или любительский) *вид* певческой практики характеризуется наличием исполнителей-дилетантов, которые, не имея специальной подготовки, усваивают обиходные и гласовые напевы на слух в процессе богослужения. *Монастырский, городской приходской и сельско-приходской виды* певческой практики определяются:

- 1) на основе географического критерия типологизации;
- 2) по типу культуры исполнителей и различаются составом исполнителей, от чего зависит качество звучания, выбор репертуара и тип передачи певческого опыта следующим поколениям.

Во всех видах литургической певческой практики православной традиции используются аскетичный и репрезентативный исполнительские стили, представляющие собой моноподийную или многоголосную певческую интерпретацию вербальных текстов. В *аскетичном* стиле приоритет имеет вербальный текст, а музыкальный — исполняется с известной долей *импровизации*. В *репрезентативном* стиле приоритет имеет музыкальный текст, воплощающий определенную *художественную идею*.

Теоретическое осмысление литургической певческой практики началось одновременно с развитием христианского богослужебного обряда. Святоотеческое учение о христианском искусстве опиралось на традиционные методологические подходы — онтологический и гносеологический, а также — относительно новый — сотериологический. Например, Климент Александрийский, обозначая цель использования музыки в христианском богослужении, утверждал, что литургическое пение призвано восстановить (с Божией помощью) нарушенную по вине человека гармонию мира (Бычков, 1995, с. 182–183).

Представители же ранней патристики — Дионисий Ареопагит, Ириней Лионский, Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский центральной проблемой христианского искусства считали ту, которую мы квалифицируем в качестве искусствоведческой (Бычков, 1995). Это проблема образа, который имеет догматический характер, выражается вербально (богослужебно-поэтические тексты), визуально (икона и настенная живопись) и аудиально (литургическая певческая практика) и интерпретируется как три ипостаси одной и той же Сущности (Бычков, 1991, с. 43, 46–47, 70–72, Густова, 2013, с. 33, Левшун, 2009, с. 88–89).

Следовательно, канонические поэтические тексты, литургическая певческая практика и литургическое изобразительное искусство имеют одну природу и типологичны. Принимая во внимание единый исток всех элементов богослужебного синтеза, а также единство художественного метода в средневековой восточнославянской культуре, который атрибутировала и охарактеризовала Л. Левшун (Левшун, 2009, с. 59), *мы считаем, что методологические подходы к исследованию литургической певческой практики, иконологии и церковной книжности могут быть идентичны (но не обязательно едины)*.

Для выявления сущностной характеристики типов и видов православной певческой практики необходимо установить ее архетип, принимая во внимание, что по основным параметрам образ и его архетип обязательно не совпадают (образ есть подобие, образец, *оттиск* того, что изображается; архетип — это *источник* того, что изображается). Эту разницу образа и архетипа выявил св. Иоанн Дамаскин (Дамаскин, 1993, с. 3).

Архетипом православной певческой практики выступает концепт «ангельское пение», который обозначен евангелистом Лукой (Библия, 1989, *Лк.* 2: 13–14). Несмотря на то, что

невербально-звуковое воплощение ангельского пения, о котором упоминает евангелист, не выступает в музыкальном искусстве в качестве мимесиса, тем не менее, трактовка богослужебного пения в православной традиции концептуально интерпретируется в качестве ангельского (Гарднер, 1998, с. 61, Густова-Рунцо, 2018, с. 51) и выявляет его сакральное происхождение и предназначение (литургичность, харизматичность, молитвенность), а также его этические качества (исповедность, теогностичность, спасительность, назидательность, соборность, святость) (Густова, 2013, с. 5–7), которые способствуют достижению цели христианской жизни — духовному преображению человека.

Основным элементом литургической певческой практики является текст. Некоторые авторы, говоря о тексте как основе канонического искусства, используют термин «слово», тем самым указывая Первоисточник бытия (Библия, 1989, *Ин. 1*: 1). Слово в качестве Логоса лежит в основе образа литургической певческой практики. Раннехристианские мыслители и Отцы Церкви, понимая христианское богослужебное пение в качестве своеобразного «богословия в звуках», подчеркивали, что музыка вкупе с текстом служит для познания Бога, преобразования человеком своей души и сознания, для достижения высшего христианского идеала — стать подобным Богу (Густова, 2013, с. 28–33). Методология, выработанная Отцами и апологетами Церкви, дает ясный критерий для оценки типов, видов и стилей литургической православной певческой практики на всех этапах ее существования.

Исследования русской литургической православной певческой практики возобновились только в конце XIX – начале XX века. Протоиереи Д. Разумовский, Д. Металлов, И. Вознесенский и С. Смоленский, расшифровав большое количество древних греческих и славянских певческих рукописей безлинейной нотации, восстановили историю развития восточнославянского православного богослужебного пения. Тот позитивистский подход, которые применяли названные ученые, породил исследовательский стереотип, который оказал огромное влияние на современную науку.

Совершенно новый — литургический — подход к трактовке истории развития русской богослужебной певческой практики представил И. Гарднер, который впервые обозначил ее функциональное назначение и на этой основе подчеркнул инаковость законов ее исторического развития по отношению к светской музыкальной практике (Гарднер, 1998, с. 181). В. Мартынов историю православного богослужебного пения изложил в контексте духовно-исторического метода (Мартынов, 1994), разработанного австрийским искусствоведом М. Дворжаком. Этот метод предполагает трактовку процесса исторического развития литургической художественной практики в качестве составного элемента «(...) духовной истории человечества» (Дворжак, с. 68).

Современный исследователь православной литургической певческой практики сталкивается с многообразной терминологией, противоположными толкованиями одного и того же понятия, размытыми формулировками. Поэтому *актуальной стала проблема структурирования компонентов литургической певческой практики, их интегрирование в типологические группы, выявление закономерности их функционирования.*

В связи с ее изучением мы предприняли попытку классификации православной певческой практики на основе комплексного подхода и сочетания системного, историографического, структурно-типологического методов исследования, что позволило рассмотреть православную певческую практику как целостное системное явление, совокупность компонентов которого возможно охарактеризовать на иерархическом и координационном уровнях в

разных аспектах — как тесно связанные и взаимодействующие друг с другом типы певческой практики, соподчиненность исполнительских стилей и видов певческой практики; диалектическую зависимость стилевой интерпретации субъектов и реципиентов певческой практики (Густова-Рунцо, 2018, с. 33–34).

Православная певческая практика — этнически самобытное явление, о чем свидетельствуют ее интонационные особенности. Этот аспект постоянно привлекает внимание исследователей (ведущий из них — Н. Гуляницкая), которые синтезируют и классифицируют данные ее актуальных версий (Гуляницкая, 2002). Православная певческая практика восточнославянской традиции является самостоятельным явлением европейской музыкальной культуры. Теоретическое воспроизведение истории изучаемого явления, т.е. проследование его генезиса, описание его конкретных эмпирических проявлений во времени, восстановление исторических событий на основе многочисленных фактов, запечатленных в архивных документах, нарративных источниках и певческих памятниках, реконструкция истории развития типов и видов православной певческой практики в данном регионе осуществляется на основе историографического метода.

На основе данных палеографических исследований, интегрируя историографический и системный методы, выявляется историческая закономерность формирования исполнительских стилей литургической православной певческой практики в данном этническом регионе в виде целостной органичной системы, устанавливается собственный внутренний механизм ее функционирования и развития, а также разрабатывается ее периодизация. Собственно музыкальный компонент православной литургической певческой практики — это музыкальные тексты и ее исполнительские стили. Среди источников изучения православной литургической певческой практики важнейшими являются нотные памятники безлинейной и линейной нотации как рукописные, так и печатные. Систематизация эмпирического материала, полученного в результате палеографических исследований, выявление и описание структуры каждого артефакта, построение системы взаимосвязей между ними и их компонентами, раскрытие внутренне присущих им вневременных свойств осуществляется на основе структурно-типологического метода, который применяется как в *музыкальной медиевистике*, так и этномузыкологии.

Выявление содержания, функций и закономерностей исторического развития музыкальной структуры исполнительских стилей литургической певческой практики, характеристика ее интонационных особенностей в различных акустических условиях, древние и современные методы интерпретации литургических текстов — эти вопросы изучают большинство современных исследователей, среди которых Г. Алексеева, И. Герасимова, И. Муди, Г.-С. Пападопулос, П. Поликарпидиз, В. Салтерис, Л. Теодореску и многие другие (see: *The Eighth International Conference (...)*, 2019, Moody, 2014).

Православная певческая практика является синкретическим явлением, компоненты которого подобны по своим коммуникативным функциям. Поэтому при ее изучении необходимо собственно искусствоведческий метод, который способствует раскрытию образного значения богословских онтологических, антропологических идей, изложенных в вербальных канонических, поэтических текстах, а также осмыслению их интерпретации в музыкальных текстах.

Для характеристики особенностей аскетичного или репрезентативного исполнительского стиля литургической певческой практики необходимо сопоставление ее артефактов, чему способствует метод компаративного анализа в контексте богослужебного синтеза.

Компаративный метод исследования в применении к православной певческой практике способствует расширению области музыкально-семиотических и музыкально-исторических исследований, позволяет осмыслить и описать новые формы творчества в духовно насыщенной и всегда конкретно воздействующей среде.

Типы, виды и исполнительские стили православной певческой практики функционируют в контексте культурной эпохи и в единстве составляющих ее элементов, в развивающемся культурном пространстве и в естественных обстоятельствах повседневной жизни ее субъектов и реципиентов. Раскрытие аксиологической сущности православной певческой практики как феномена, имеющего теологическое вербальное содержание и реализовывающего его в специализированных вокальных формах, выявление причинного механизма взаимодействия и взаимозависимости ее компонентов, установление законов ее развития, а также выявление критериев ее классификации и установление географических и конфессиональных границ исследования осуществляется на основе культурологического метода.

Подчеркнем неуместность богословской трактовки музыкального компонента литургической певческой практики — явления имеющего прагматическую функцию. Однако необходимо осознание, что в представлениях создателей православной традиции центром универсума было невещественное и одновременно реально существующее пространство, вокруг которого выстраивался мир предметов, звуков, запахов и иных эффектов литургической практики. Это, несомненно, сакральное пространство, которое в результате художественного творчества можно реконструировать, создать, сформировать. А. Лидов предложил обозначать процесс создания сакральных пространств, рассмотренный как особый вид художественного творчества, термином «иеротопия» (иерос — священный, топос — место, пространство, понятие) (Лидов, 2006, с. 10), а также — специальную область исторических, добавим, искусствоведческих, исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества.

Начало традиции исследования организации сакрального пространства как особого вида творчества было положено в христианском Средневековье и тогда же детально разработано. Традицию продолжили П. Флоренский (Флоренский, 1993), Э. Панофски (Панофски, 2009), В. Топоров (проблемы поэтики) (Топоров, 1994), А. Подосинов (история пространственных представлений) (Подосинов, 2009). Элементом сакрального пространства трактует богослужбное пение В. Мартынов (Мартынов, 1994).

Современные иеротопические искусствоведческие исследования рассматривают динамическое пространство богослужбного действия со всеми его составляющими — особой «режиссурой» света и тени, пения и пластики, звуков и запахов (Лидов, 2006). Нами же он рассматривается как дополнительный вид слышания, который позволит расширить область музыкально-исторических исследований, описать новые формы творчества. Например, важной темой исследования является интерпретация композиторами канонических вербальных богослужбных текстов. Музыкальная трактовка некоторых канонических текстов связана с драматургией света на богослужении (в богослужбных уставах детально разработана система свечевозжиганий, динамически меняющаяся в процессе богослужения). Характер исполнения Предначинательного псалма и гимна Свете тихий на Вечерне, Полиелея, тропарей на Бог Господь и Великого славословия на Утрени зависит от особенностей архитектуры храма и динамики его освящения. В определенные моменты богослужения свет выделяет отдельные изображения и отдельные предметы, организуя как восприятие всего храмового пространства, так и логику прочтения его наиболее значимых элементов. При

этом художественно-драматургическая составляющая этой части богослужения представляется равноценной обрядово-символической. Осознание названного синтеза (свет–звук) как элемента иеротопии позволит обозначить новые грани в осмыслении отечественного музыкального наследия.

Иеротопический подход позволяет трактовать явления православной певческой практики как подвижные артефакты с мощным психологическим влиянием на слушателей, в сочетании стилевой изменчивости и строгой каноничности. Молящийся в храме прихожанин и просто слушатель одинаково воспринимают не только музыку, но и живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду, которую, по наблюдению А. Лидова, формируют перформативность, изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа (Лидов, 2006, с. 20). Интерпретации литургического аудиального пространства или, по словам Лидова, «хоры», пространственного бытия Божия (Лидов, 2006, с. 21) бесконечны, а творческое воображение позволяет быть причастным к целостности Вселенной и Бытия (Исар, 2006, с. 85).

* * *

Опыт разработки методологии исследования православной певческой практики может быть воспринят в сферах музыкальной этнологии, психологии, музыкальной экологии и многих других и будет способствовать формирующемуся в духовном, интеллектуальном и в эмоционально-чувственном мире музыканту, придав его мышлению полноту глубоких сакральных смыслов.

Литература

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета: В русском пер. с прилож. Брюссель: Жизнь с Богом, 1989. 2535 с.
2. Бычков В.В. Малая история Византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с.
3. Бычков В.В. Эстетика отцов церкви = *Aestetica patrum*. Москва: Ладомир, 1995. 593 с.
4. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: В 2 тт. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. Т. 1. 580 с.
5. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
6. Густова Л.А. Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции. Минск: Харвест, 2013. 224 с.
7. Густова-Рунцо Л.А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили). Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2018. 396 с.
8. Дворжак М. История искусства как история духа. Исследования развития западного искусства / Перевод с немецкого Р.А. Сидорова, В.С. Сидоровой и А.К. Лепорка; под общей редакцией А.К. Лепорка. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=144319&p=69> (дата обращения: 07.10.2010).
9. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Москва: Свято-Троицкая Сергиева лавра; РФМ, 1993. 168 с.
10. Исар Н. Хорография (*Chōra, Chorós*) — перформативный принцип создания сакрального пространства в Византии // Иеротопия: создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 82–85.

11. Левшун, Л.В. О слове преображенном и Слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI–XVII веков. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009. 880 с.
12. Лидов А.М. Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия: создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. С. 9–15.
13. Мартынов В.И. История богослужебного пения. Москва: РИО ФА, 1994. 240 с.
14. Панофски Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 432 с.
15. Подосинов А.В. Литургическое движение в сакральном пространстве: Об античных истоках восточнохристианской обрядности // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва: Индрик, 2009. С. 50–65.
16. Топоров В.Н. О мифопоэтическом пространстве: Избр. ст. Pisa: ECIG, 1994. 316 p.
17. Флоренский П. Иконостас // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. Москва: Прогресс, 1993. С. 265–246.
18. Moody I. Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music. International Society for Orthodox Church Music, 2014. 248 p.
19. The Eighth International Conference on Orthodox Church Music: From Manuscript to Performance: Abstract Book / The International Society for Orthodox Church Music – ISOCM University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 10–16 June 2019. URL: https://docs.wix-static.com/ugd/c888be_4f03784865b5492692932b6506484df0.pdf (access date 07.10.2019).

References

- Bibliya: Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vethogo i Novogo zaveta: V russkom per. s prilozh. [The Bible: Old and New Testament Scriptures: In Russian translation with Appendix].* (1989). Zhizn' s Bogom.
- Bychkov, V.V. (1991). *Malaya istoriya Vizantijskoj estetiki*. [Small history of Byzantine aesthetics]. Put' k istine.
- Bychkov, V.V. (1995). *Estetika otcov cerkvi = Aestetica patrum* [Aesthetics of the Church Fathers = Aestetica patrum]. Ladomir.
- Dvorzhak, M. (2001). *Istoriya iskusstva kak istoriya duha. Issledovaniya razvitiya zapadnogo iskusstva* [History of art as a history of the spirit. Research on the development of Western art]. Akademicheskij proekt. Retrieved October 7, 2010, from <https://www.litmir.me/br/?b=144319&p=69> (Original work published in 1924)
- Florenskij, P. (1993). Ikonostas [Iconostasis]. In N.K. Gavryushin (Ed.), *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.: Antologiya* [Philosophy of Russian religious art of the 16th–20th centuries: Anthology]. Progress.
- Gardner, I.A. (1998). *Bogoslužebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi* [Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church] (Vol. 1). In 2 Vols. Moskovskaya duhovnaya akademiya.
- Gulyanickaya, N.S. (2002). *Poetika muzykal'noj kompozitsii: teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka*. [The poetics of musical composition: theoretical aspects of Russian sacred music of the 20th century]. Yazyki slavyanskoj kul'tury.
- Gustova, L.A. (2013). *Cerkovnoe penie. Belorusskaya pevcheskaya kul'tura pravoslavnoj traditsii* [Church singing. Belarusian singing culture of the Orthodox tradition]. Harvest.

- Gustova-Runtsso, L.A. (2018). *Pravoslavnaya pevcheskaya praktika Belarusi (tipologiya i ispolnitel'skie stili)* [Orthodox singing practice of Belarus (typology and performing styles)]. Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv.
- Ioann Damaskin. (1993). *Tri zashchitel'nyh slova protiv poricayushchih svyatye ikony ili izobrazheniya* [Three words of defense against those who condemn holy icons or images]. Svyato-Troickaya Sergieva lavra; RFM.
- Isar, N. (2006). Horografiya (Chôra, Chorós)—performativnyj princip sozdaniya sakral'nogo prostranstva v Vizantii [Chorography (Chôra, Chorós)—the performative principle of creating a sacred space in Byzantium]. In A.M. Lidov (Ed.) *Ierotopiya: sozdanie sakral'nyh prostranstv v Vizantii i Drevnej Rusi* [Hierotopy: the creation of sacred spaces in Byzantium and Ancient Russia]. Indrik.
- Levshun, L.V. (2009). *O slove preobrazhennom i Slove preobrazhayushchem: teoretiko-analiticheskij ocherk istorii vostochnoslavyanskogo knizhnogo slova XI–XVII vekov* [About the word transformed and the Word transforming: a theoretical and analytical sketch of the history of the East Slavic book word of the XI–XVII centuries]. Belorusskaya Pravoslavnaya Cerkov'.
- Lidov, A.M. (2006). Ierotopiya: sozdanie sakral'nyh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniya [Hierotopy: the making of sacred spaces as a form of creativity and a subject of historical research]. In A.M. Lidov (Ed.), *Ierotopiya: sozdanie sakral'nyh prostranstv v Vizantii i Drevnej Rusi* [Hierotopy. Comparative studies of sacred spaces in Byzantium and Ancient Russia]. Indrik.
- Martynov, V.I. (1994). *Istoriya bogoslužhebnogo peniya* [The history of liturgical singing]. RIO FA.
- Moody, I. (2014). *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*. International Society for Orthodox Church Music.
- Podosinov, A.V. (2009). Liturgicheskoe dvizhenie v sakral'nom prostranstve: Ob antichnyh istokah vostochnohristianskoj obryadnosti [Liturgical movement in sacred space: On the Ancient origins of Eastern Christian rites]. In A.M. Lidov (Ed.), *Ierotopiya. Sravnitel'nye issledovaniya sakral'nyh prostranstv* [Hierotopy. Comparative studies of sacred spaces]. Indrik.
- Panofski, E. (2009). *Etyudy po ikonologii. Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Etudes in Iconology. Humanistic themes in Renaissance art]. Azbuka-klassika.
- The Eighth International Conference on Orthodox Church Music: From Manuscript to Performance*. (2019). The International Society for Orthodox Church Music—ISOCM University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 10–16 June 2019. Retrieved October 7, 2019, from https://docs.wixstatic.com/ugd/c888be_4f03784865b5492692932b6506484df0.pdf
- Toporov, V.N. (1994). *O mifopoeticheskom prostranstve: Izbr. st.* [About mythopoetic space: Selected Articles]. ECIG.

Larissa A. GUSTOVA-RUNTSO

D.Sc. (Art History), Professor at the Belarusian State University of Culture and Arts

ГУСТОВА-РУНЦО

Лариса Александровна

Доктор искусствоведения, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств

gustova@tut.by

Nataliya P. SHOK, Maria S. SERGEEVA / Н.П. Шок, М.С. Сергеева

SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF THE REPRESENTATION OF THE DISEASE
IN THE CLASSICS OF RUSSIAN LITERATURE

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БОЛЕЗНИ
НА СТРАНИЦАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Modern historical research on the development of medical science and the art of healing, increasingly involves the analysis of socio-cultural factors that become an important factor in historical analysis. In such a situation, medicine, as a subject of historical research, is analyzed in a new way, its assessment takes into account all the diversity of cultural experience in history. From the point of view of the social history of medicine, works of Russian literature act as a source to help discover, for example, the connotations and interpretations of the concept of “pain” that existed in society. In the works of fiction, to a greater extent, pain appears as mental suffering, its physical manifestation remains in the background. Nevertheless, in the works of many writers quite complete and reliable clinical descriptions of the types of pain and painful conditions are given. Natural science knowledge and accurate artistic images of the mental and physiological state of a hero, which have been used in literature, helped not only to refine the details of the plot and to complete medical descriptions, but to expand the nosological classification of diseases. It is curious that the Russian literature is dominated by the idea of the ethical potential of pain, which is positive in overcoming the moral imperfections of the person.

The phenomenon of pain in Russian literature is particularly relevant in the context of the relationship between soul and body. Many authors considered the presence of physical and spiritual pain necessary conditions of human life. Here we find an artistic expression of what modern medicine calls the psychosomatic unity of the human body. In other words, the metaphor of pain, illness, suffering is not only a bright artistic way; it gives us the opportunity to identify the socio-cultural specifics of the painful practices, the discourse of the painful during the historical stage. Christian traditions and the development of natural science knowledge formed a number of stereotypes about painful and medical behavior, which were described by the authors. Relationship problems in the “patient—pain—doctor” system presented in literature led to a principally new deontological understanding of the role of the doctor and patient in the healing process. Constructing a painful experience based on artistic texts makes it possible to actualize both the anthropological and sociocultural components of the history of medicine.

Keywords: medicine, Russian literature, representation, illness, pain, psychosomatic unity of the body, social history of medicine, anthropological approach, “patient—pain—doctor” system

Аннотация. Современное историческое исследование, посвященное развитию медицинской науки и искусства врачевания, все чаще предполагает анализ социокультурных факторов, которые становятся важным фактором исторического анализа. В такой ситуации медицина, как предмет исторического исследования, анализируется по-новому, ее оценка учитывает все многообразие культурного опыта в истории. С точки зрения социальной истории медицины, произведения русской литературы выступают в качестве источника, помогающего обнаружить, например, существовавшие в обществе коннотации и интерпретации понятия «боль». На страницах произведений художественной литературы в большей

степени боль предстает как душевное страдание, физическое его проявление остается на втором плане. Тем не менее, в произведениях многих писателей даны достаточно полные и достоверные клинические описания видов боли и болезненных состояний. Использование в литературе естественнонаучных знаний и точных художественных образов психического и физического состояния героев позволило не только уточнить детали сюжета и дополнить классические медицинские описания, но расширить нозологическую классификацию болезней. Любопытно, что в русской литературе доминирует представление об этическом потенциале боли, который является позитивным в преодолении морально-нравственного несовершенства отдельного человека. Феномен боли в русской литературе особенно актуален в контексте отношений между душой и телом. Многие авторы считали наличие физической и духовной боли необходимыми условиями жизни человека. Здесь мы обнаруживаем художественное выражение того, что современная медицина называет психосоматическое единство организма человека.

Иными словами, метафора боли, болезни, страданий предстает не только ярким художественным образом, она дает нам возможность выявить социокультурную специфику болезненных практик, дискурс болезненного в рамках исторического этапа. Христианские традиции и развитие естественнонаучного знания сформировали ряд стереотипов болезненного и врачебного поведения, описанных авторами. Проблемы взаимоотношений в системе «пациент—болезнь—врач», представленные в литературе, формируют совершенно новые деонтологические представления о роли врача и пациента в процессе болезни и исцеления. Конструирование болезненного опыта на основе художественных текстов позволяет актуализировать, антропологическую и социокультурную составляющие истории медицины.

Ключевые слова: история медицины, русская литература, репрезентация, болезнь, боль, психосоматическое единство организма, социокультурные аспекты, антропологический подход, система «пациент–болезнь–врач»

Introduction

Research within the field of history regarding the development of medical science and healthcare involves some degree of scientific self-analysis that responds appropriately to the content, subject, and methodological approach to such research. A crucial part of this research should also involve analyzing the various sociocultural aspects of different historical periods. Proper dialogue between the humanities and the empirical sciences today relies on an anthropological approach; this allows us to consider the medical conceptualizations and the metaphors of pain and suffering that occur at the juncture between literature and medicine.

An examination of Vladimir Dal's work shows an interpretation of pain as a series of physical conditions, "illnesses, ailments, maladies," but also psychological conditions, "languor, suffering, spiritual anguish" (Dal, 2002, p. 145). If we examine this against scientific research on the history of medicine, we find that scientific descriptions and conclusions diverge from the depictions in Russian literary works that discuss illness. This is particularly apparent in writers' interpretations of pain. *This article aims to define the sociocultural interrelationship between scientific knowledge and knowledge within the sphere of the humanities regarding depictions of pain in literary works.*

Approaches to understanding the phenomenon of pain as part of the dialogue of the natural sciences with the humanities

Literary works offer a wide range of varied depictions of sickness and descriptions of varying ailments that afflict both soul and body. Nevertheless, we can observe in all these descriptions a distinct interplay between the scientific knowledge of that time, and knowledge as demonstrated within the field of the humanities. Kolesov's studies of the various interpretations of sickness as a physiological condition and a spiritual phenomenon help explain the origins of this approach. He argues that in the Russian language this approach developed through the opposition of the concepts of health and wellbeing (Kolesov, 2002, p. 103). Kassil and Stenina's work, which examines the understanding of pain in physiology and in literary works, appears to confirm this approach. Kassil argues that in the 19th–20th centuries, idealistic and metaphysical conceptions of pain (mystical understandings, unfamiliar feelings, monstrous pathology) adopted a more material basis (Kassil, 1969, p. 22). In the artistic literature of this time, according to Stenina, the attitude to pain changed, from its sacralisation to it becoming a taboo (Pushkin, Lermontov, Gogol'); pain became destaticized in realist literature (Turgenev, Herzen, Chernyshevsky) (Stenina, 2006, p. 36). Foreign scholars also believe that the work of Russian writers developed closely alongside social and scientific developments in nineteenth-century Russia (Altavilla & Paciaroni, 2018, p. 111). Brooks contends that nowhere else does literature so clearly present the interrelationship between medicine and literature. Moreover, he writes, Russian literature provides the basis for much of Europe's medical and humanitarian research (Brooks, 2018, p. 429). Dahlkvist agrees that the names of Dostoevsky's literary heroes—as well as Dostoevsky's himself—are used by members of the early European medical schools as examples in their discussions of various nineteenth-century pathologies (Dahlkvist, 2015, p. 587).

The feeling of pain—simple and commonplace, and yet at the same time extraordinarily complex—is treated in different ways by physiologists, doctors, philosophers, writers, and sick people themselves. From a physiological perspective, pain is the “psychological addition to the defense reflex,” (Barcroft, 1937, p. 36) a “warning signal [...], a defense mechanism which triggers defensive reflexes and reactions,” (Orbeli, 1935, p. 233) a “pathological phenomenon that lowers our vital capacity and which is often a symptom of serious illness.” (Davydovsky, 1969, p. 140)

Philosophers and psychologists write about feelings of pain, suffering, and spiritual anguish, but write about these in the abstract, without accounting for the human's real-life suffering (Kassil, 1969, p. 14). For them, pain is nothing more than a metaphysical construct that determines the onset of consciousness. Pain is the only way we can know the human's internal space, the world of the human soul which evades all scientific determination.

For the doctor, pain is the “constant companion and assistant for our work” (Barcroft, 1937, p. 366). It is a diagnostic sign that helps the doctor understand the reasons and the localization of the pathological process, even at the illness' earliest stages. However, certain illnesses afflicting the internal organs (malign tumours, tuberculosis, cardiac disease, atrophy of the brain cortex) can progress for significant periods of time without causing any pain. The feelings of pain that arise during such illnesses' later stages only bear witness to their incurability and to doctors' hopelessness (Kassil, 1969, p. 17). In modern palliative medicine, pain represents a separate pathology which must be treated in conjunction with a range of other symptoms, as well as in its own right. Therefore, the problems of “pain” and “sickness” must be seen in a new light. Quality of human life before death can be attained through the prevention and relief not only of the physical suffering caused by pain, but also of the patient's spiritual anguish (Vilaplana, 2017, p. 284).

The patient undergoes a wide range of physiological and biochemical processes, experiencing a holistic feeling of discomfort, burning, itching, friction, and pain (Kassil, 1969, p. 184). Prolonged periods of pain can lead to “bad behavior,” as described by Lev Tolstoy in his story *The Death of Ivan Ilych* (Florijn & Kaptein, 2013). The physiologist Kassil also describes this process: “First pain sensation, which was provoked by some powerful, out-of-bound physiological effect on the tissue or on the organ, grows as an avalanche. The spastic muscle contraction causes and increases the pain [...] creates a vicious circle [...]. The pathological processes aren’t balanced by anything [...] this pain brings on new pain.” (Kassil, 1969, p. 182) At the same time, disorders brought about by pain can change depending on changes to external conditions, and on the specific attributes of the person’s constitution. Nikolai Pirogov writes that: “The doctor should distinguish the true suffering from the apparent. He must know that the wounded, who shout and scream a lot, are not always the most difficult and that emergency assistance must not always be provided for them first of all.” (Pirogov, 1941, p. 46)

Sociocultural research provides no single interpretation of pain. On the one hand, “pain is a blessing”; a patient’s stoic ability to overcome it is considered the highest spiritual achievement. On the other hand, pain reduces the patient’s strength, and suppresses and impairs their state of mind, making them weak and helpless (Kassil, 1969, p. 15). In a whole series of cases, this leads to not only psychological and emotional harm, but also leads to changes in the patient’s personality and behavior. This can include a range of varying spiritual disorders. So scientific conceptions of pain, its artistic representation, and our psychological and emotional attitudes towards pain, all come together in a complex system of interrelatedness.

The clinical depiction of pain in artistic literature

The pain is a part of a pathological process in the human organism that is triggered by physical or psychological factors. Consequently, representations of pain by authors of literary works should to some degree correspond to real conditions. In medical practice, the ability to make a diagnosis is impossible without gathering the patient’s medical history. However, the way this was done—even in Zakharin and Botkin’s time—was complex, and depended on various viewpoints, perspectives, as well as on the doctor’s specific approach. As Professor Vladimir Chizh argues, not having “even an approximate understanding of the importance of the patient’s medical history while making a diagnosis” could lead to ambiguities in diagnostic methodologies in comparison to more objective research methods (Chizh, 1913, p. 24).

In literary works, the writer’s topic of interest is not only the objective, external appearances and characteristics of disease, but also the patient’s internal suffering. *In this article, the authors’ priorities are to examine the interrelationship of internal suffering and accompanying physical manifestations. This aspect of our research enabled us to examine literary subjects as sociocultural representations of the results of historical research regarding the human organism as a psychosomatic whole.* The accuracy and objectivity of the descriptions in Chekhov’s stories *The Bishop* and *Typhus* enabled us to determine the various nosological forms of typhoid (abdominal and exanthematic). Every detail described by the author becomes a significant semiotic and diagnostic trait in the classical description of illness. Chekhov laid out the “characteristic delirium of the double-ganger,” changes in physical sensations (sight, hearing, taste, smell), the sense of endogenously conditioned discomfort, and changes in people’s character and their emotional reactions (hostility and even repugnance) (Boravsky, 2008, p. 51).

According to the cardiologist Shultsev, Chekhov detailed the atheromatous process as the cause of angina 6–7 years before this understanding entered broad medical practice (Litvinov, 2012, p. 69). In the doctor/writer’s portrayal, a heart suffering from angina pectoris is like a “simple rubber tube, which lost its elasticity, contractility and strength after being used for a long time, has become harder and more brittle. The artery walls become adipose or calcareous. Good tension is enough to blow this vessel. Since vessels are the heart continuations, the heart usually has been reborn. Nutrition is bad in this disease. The heart nutrition is poor, so ganglions seated there hurt.” (Chekhov, 1975, pp. 41–42) Kuprin examined the very same symptoms in his description of the fighter Arbuzov in his story *The Circus*. “The feeling of wild horror from intolerable physical spleen, which were caused by a stopped heart, filled all the chest, rose to the throat and compressed it. There wasn’t enough air for lungs [...] at the same time someone’s invisible hand touched the stopped heart, as they touch a stopped pendulum and it, making an angry push ready to break the chest, began to beat timidly, greedily and stupidly.” (Kuprin, 1971, p. 141)

According to Altavilla and Paciaroni, Turgenev’s work demonstrates not only familiarity with the latest neurological theories spreading across Europe in the 19th century, but also shows a pragmatic approach in describing the patient’s outer and internal affections (Altavilla & Paciaroni, 2018, p. 115). Turgenev’s extraordinary skills of observation in the story *Living Relics* allowed him to portray the illness’ full array of symptoms, which his contemporaries were unable to verify for a long period of time (Boravsky, 2008, p. 30). The artist’s description focuses on the key external attributes of sclerosis. “A head utterly withered, of a uniform coppery hue—like some very ancient holy picture, yellow with age; a sharp nose like a keen-edged knife; the lips could barely be seen—only the teeth flashed white and the eyes [...] the face, far from being ugly, was positively beautiful, but strange and dreadful [...]” (Turgenev, 1979, pp. 327–328)

Pierre Bezukhov’s nervous exhaustion following his return from incarceration, as described by Tolstoy, allowed Giliarovsky to outline a particular form of nervous breakdown—“nervous demobilization.” Pierre only experiences the full weight of physical deprivation and exertion caused by his captivity once it is over. Experiencing complete languor, but not suffering any particular illness, Bezukhov endures an internal, physical anguish and sickness throughout his body for three months, which forces him to look upon the lives and deaths of those close to him with mere impassiveness (Rybakov, 1908, p. 61).

However, writers relied not only on their own powers of observation, but also on genuine medical conclusions. In Dostoevsky’s works, we see a unique collection of psychopathic types (more than 30). According to Bazhenov, these serve as illustrations of psychiatric supervision (Bazhenov, 1903, p. 119). Efremov argues that “Dostoevsky permitted himself to use psychiatric terminology, and where necessary to include medical conclusions.” (Efremov, 2006, p. 186) Iniesta believes that the fact that Dostoevsky himself suffered from epilepsy and was familiar with successful doctors—as well as the latest theories on his affliction’s causes—allowed him to create accurate artistic representations of the illness (Iniesta, 2013, p. 512). Dostoevsky’s heroes experience various signs of an oncoming attack (motorial and sensual signs), brought about by real-life elements of the nervous system. The intellectual signs of an oncoming attack are shown in the character of Prince Myshkin in the novel *The Idiot*: “During his epileptic fits, or rather immediately preceding them, he had always experienced a moment or two when his whole heart, and mind, and body seemed to wake up to vigor and light; when he became filled with joy and hope, and all his anxieties seemed to be swept away forever; these moments were but presentiments, as it were, of

the one final second (it was never more than a second) in which the fit came upon him.” (Dostoevsky, 1973, pp. 187–188) A variant of the epileptic character can be seen in Nelly from *The Humiliated and The Insulted*—she is extremely agile with an unstable disposition, displaying irritability, euphoria, apathy, and unsociability. Smerdiakov also experiences symptoms of profound disruption to his personality that are brought upon by epilepsy (Bazhenov, 1903, p. 121).

So the dialogue of medicine and art develops in the way that the writer, when creating their literary types, either follows medical writing, relying on accurate medical facts provided by medical science (Chekhov, Kuprin, Dostoevsky, and others), or whether they furnish the doctor with new diagnostic abilities that are depicted by the writer’s genius (Turgenev, Tolstoy, and others). The opinions of Russian and European academics converge in their analysis of their significance. Artistic portrayals of disease in literary works have drawn the attention of the medical community, both in Russia and Europe, throughout the 19th–20th centuries (Dahlkvist, 2015). Such works provided an important justification for scientists to reconsider existing diagnoses and to consider new ones. Artistic portrayals of various diseases, their external manifestations and how these affect the patient’s internal condition, have proven many existing medical theories, and also inspired the advancement of new theories (Iniesta, 2013). The high value attached to the artistic representation of both the external and internal experiences of pain justifies the current usage of literary works in research of the history of medicine.

The phenomenon of pain in the psychosomatic unity of the human

Chronic illnesses impact upon the human being’s habitual makeup and cause increasing limitations to their lifestyle. The hopelessness of a patient’s situation can sometimes trigger irreversible changes to their psychological makeup. We see just a few hints of the prolonged nature of such illnesses and their impact in Tolstoy’s story *Three Deaths* where he describes tuberculosis; emaciated shoulder; a desire to preserve a sociable and affable nature, despite the patient’s weakness and the hopeless state to which they are all but resigned; the patient’s unkempt clothing and appearance (Tolstoy, 1961, pp. 67–68). The interrelationship between the patient’s physical illness and their psychological makeup provides the writer with a particularly fruitful subject for research. In Russian literature, the phenomenon of pain becomes a vital factor in the human’s psychosomatic unity. This provides contemporary scientists with a unique opportunity to study the social phenomena of sickness and pain within a real historical period.

In natural sciences, it is essential to distinguish between a physiologically-normal feeling of pain, and pain resulting from a pathological illness. Dostoevsky’s heroes all possess a basically normal physiology, and yet spiritual and physical pain has its own individual meaning for each one of them (Kalashnikova, 2009, p. 113). The way human behavior responds to pain-related disorders to a significant degree depends on their nervous activity. People of the weaker category, which Ivan Pavlov would count as melancholic, quickly experience a general exhaustion of their nervous system, which can lead to the complete breakdown of their nervous system’s higher faculties. People in the stronger, more balanced category find it easier to suppress their reactions to illness and overcome difficult algetic disorders (Kassil, 1969, p. 209). Ivan Sechenov notes that “people with strong will win, as it is known, the most irresistible, apparently involuntary movements; for example, because of very severe physical pain one shouts and fights, the other can carry it silently, perfectly calmly, without the slightest movement.” (Sechenov, 1952, pp. 95–96) A person’s physical strength can be seen in their intentional, conscious suppression of pain, and in their

ability to surmount pain, to become greater than their suffering, and to claim victory over the stubbornness of pain (Kassil, 1969, p. 319).

In literary representations, this victory over pain brings a faith in one's own strength, and becomes their greatest spiritual achievement. "Such blows bring me not only pain, but also joy," says Marmeladov in *Crime and Punishment*. Spiritual and physical pain for Dostoevsky becomes the main characteristic of life, and even its very purpose—"Life is pain, life is terror." (Kalashnikova, 2009, p. 114) Pain changes and deforms human life, and yet it also presents the human with the opportunity to overcome and to vanquish pain. Illness gives us the opportunity to stop a moment, step out of everyday-life, and to gain a new perspective on life and suffering.

However, Kassil claims that the unbearable nature of chronic pain can often cause profound changes in the sufferer's mental state, something akin to spiritual disorders of a maniacal, depressive, and schizophrenic nature (Kassil, 1969, p. 16). We can argue that chronic illness (tuberculosis, hepatitis, cancer) as experienced by the scholar Kovrin brings about the collapse of his personality and the onset of his severe psychological illness. Belyakova offers a similar view of the hero's character: "The writer uses the 'subjective pathology of suffering' to demonstrate the fine line between physical affliction, spiritual suffering, and the ability to see demons" (Belyakova, 2014, pp. 45–46). Other commentators hold the opposing view, interpreting Kovrin's behaviors from a religious, philosophical, moral-aesthetic, or ethological perspective. For example, we can find interesting and original scholarly points in the works of art critics, who analyze literary works from the perspective of the academic disciplines. In particular, Konson focuses much of his research on the scholar's psychological traits. Kovrin's mental exhaustion engenders postulations which in themselves become the purpose of his existence (Konson, 2015, p. 59). This interpretation focuses on the hero's internal world, and expresses the existential concerns of his existence within a real society and with his interactions with the outside world.

Metaphors of pain, illness, and suffering present not only a striking artistic image, but enable us to understand and feel the specifics of medical practice in the culture of a specific time period. If spiritual pain forces Dostoevsky's heroes to conduct themselves in accordance with the ideals of moral behavior, then Kovrin's illness demonstrates the reverse side of this coin. In this way, a historical analysis of the representations of sickness literary artistic works is the best way to represent the human being's psychosomatic unity.

The aesthetic meaning and sociocultural aspects of the understanding of pain

In literary works, writers describe illness as another world, endowed with a distinct sacred and spiritual meaning. This world brings doctor and patient in an enclosed system, in a "patient—pain—doctor" relationship. The main basis of this system is the link between different people ("patient—doctor" communication). However, this system is also marked by the specifics of individual relationships to the illness, from both the patient's and the doctor's perspectives ("patient—illness" and "doctor—illness"). The sick person, experiencing both physical and psychological suffering, becomes the bearer of a new, inaccessible world. The doctor adopts the role of intermediary between the worlds of health and disease, endowed with power over the patient's physical and psychological wellbeing.

Interpretations which seem to correspond to ours can be found in critical and specialist medical literature. However, we have yet to find a proper study of this particular interpretation. Stenina offers three principal elements in her mythologemes of disease: the image of the patient, the image of the doctor, and the process of healing (Stenina, 2006, p. 40). However, by mythologizing illness,

she removes all of its rational components, reducing disease to a ritual and the doctor to a shaman. Odessky and Feldman believe that illness is a defined mode of behaviour: “sickness as a warning”, “sickness as a curse,” “sickness as a gift.” (Odessky & Feldman, 2018, pp. 313–314) Chizh notes that “the patient’s relationship to their illness should be [...] ascertained”, so that the doctor can “offer [...] a correct evaluation” to the patient’s grievances (Chizh, 1913, p. 35). The system of interrelationships between doctor and patient traditionally appears to be the key to solving the problem of medical ethics.

The paradigm of the doctor in the “patient—pain—doctor” system forms the basis for a philosophical discussion of the concepts of sacrificial service, the inability of medicine to cure all diseases, and the doctor’s therapeutic nihilism and exhaustion. In Tolstoy’s *The Death of Ivan Ilych*, the physician finds himself in a complex psychological situation. He understands that, having made his diagnosis, he is in fact pronouncing the patient’s death sentence, and admitting his own impotence in the fight against cancer. Florijn and Kaptein especially underline the role of discussions of mortality in the patient’s treatment, which is crucial in their eventual understanding and acceptance of death (Florijn & Kaptein, 2013, p. 507). However, the doctor who leaves the patient in ignorance in fact brings their own professional competence into question. Tolstoy never names the disease which destroys the patient long before their eventual demise. A psychological analysis of the doctor’s actions strikes home the significance of the power they have over the patient’s psychological and physical welfare.

In Chekhov’s *Ionych*, this unlimited power changes the doctor’s very spiritual outlook (Crommelynck, 2013, p. 238). Feelings of grandeur and impunity lead the doctor losing their professional standing and to their spiritual impoverishment. The doctor’s conduct, when they scream at the patient: “Be so good as to confine yourself to answering my questions! Don’t talk so much!” speaks of the doctor’s efforts to reduce all aspects of medical practice to some kind of cliché (Chekhov, 1986, p. 40). This approach prevents them from understanding the patient’s internal world, and means that the patient is deprived of the opportunity to end their suffering.

The particularly individual nature of the processes of sickness and healing, as determined by the human’s inner concerns at the time of their suffering, are brought out extremely well in Tolstoy’s *War and Peace*. “For every living person has his own peculiarities and always has his own peculiar, personal, novel, complicated disease, unknown to medicine—not a disease of the lungs, liver, skin, heart, nerves, and so on mentioned in medical books, but a disease consisting of one of the innumerable combinations of the maladies of those organs.” (Tolstoy, 1962, pp. 78–79)

The extreme enthusiasm required for such a narrow specialism, the lack of correspondence between scientific developments in medicine, its practical impotence and militant therapeutic nihilism, all become the subject of irony and sarcasm in Turgenev’s *Fathers and Sons* and in Dostoevsky’s *The Brothers Karamazov*. In the latter, we see this perfectly in the devil’s retort: “I’ve tried all the medical faculty: they can diagnose beautifully, they have the whole of your disease at their finger-tips, but they’ve no idea how to cure you.” (Dostoevsky, 1976, p. 76)

The patient, face-to-face with their disease, gets the chance to stop and look once more upon their life afresh, and upon their God-given purpose in life. In disease, especially if it is incurable, the values of life confront the values of death. In this sense, illness is portrayed in literary works in part as a warning or a rebirth. We see a similar example where sick people reassess their life values in Tolstoy’s *War and Peace*. Andrei Bolkonsky’s wound, inflicted at Austerlitz, forces him to abandon at last dreams of earthly glory and his career. Natasha Rostova’s illness following her unsuccessful flight changes her understanding of the world, forcing her turn to God and bringing

her solace. After his incarceration, Pierre Bezukhov assumes a new system of moral values based on universal equality and human unity.

In such a way, problems of interrelatedness in the “patient—pain—doctor” system allow us to explore the aesthetic dimension of illness and its meaning for the patient’s spiritual searching, and also allow us to study the personalities of doctor and patient and their role in the process of sickness and treatment. Such literary investigations by Russian writers of the 19th century have not lost their currency throughout the course of the 20th and 21st centuries. The traditions of Soviet medical deontology, the subsequent commercialization of medicine, technological advancements and developments in medical law in the post-Soviet period—all these warrants separate investigation. Nevertheless, a historical analysis of literary works allows us to examine the dynamics of social awareness regarding concepts such as life and death, and sickness and health. Such an analysis can help us explore more fully the social meanings and contexts of medicine as a science and as an art in the sociocultural dynamics of contemporary society.

Conclusion

The authors of the present work contend that we urgently require a historical and anthropological study of medicine that takes in all aspects of the question of pain and illness. This should include an analysis of literary works. Using literary texts to help frame the experience of disease could help provide an updated understanding of the anthropological and sociocultural aspects of the history of medicine. The medical images so carefully crafted by Russian writers reflect the level of the knowledge of the natural sciences at any given time period. However, they also provide living, naturalistic descriptions which allow us to consider the nature, influence, and significance of illness in the lives of individuals, society, and the state. The experience of disease as portrayed in literary works can at once provide a specific subject for literary research, a driver of plot, and also a pointer to specific social disadvantages. Sociocultural understandings of pain are based on individual approaches to the “patient—pain—doctor” system. The individual nature of each experience is shown in the works of Chekhov, Turgenev, Tolstoy, Dostoevsky, and other writers, not only as a physiological trait, but also as the result of the individual’s relationship to pain and illness as spiritual and physical suffering. The approach to illness, pain, death, interment and other associated rituals are part of our culture, and cannot be understood in isolation from other social phenomena and processes. They depend on the stability of social ties, cultural images, and the relationship of state and society. These aspects and their consideration in the framework of historical research will help better explain the social significance of medicine and locate this in the history of the medical profession. We should extend our sources to include literary works and important sociocultural concepts that more fully represent the interest and concerns of the research of contemporary patterns and their views of sickness and pain.

* * *

Введение

Историческое исследование, посвященное развитию медицинской науки и искусства врачевания, предполагает изучение не только рефлексий науки относительно своего содержания, предмета и метода познания, неотъемлемой частью данной работы становится анализ социокультурного своеобразия исторических этапов. Современный диалог между гуманитарными и эмпирическими науками связан с применением антропологического подхода, который позволяет обсуждать медицинские представления, метафоры боли и страданий на стыке литературы и медицины.

Обращаясь к наследию Владимира Даля, мы обнаруживаем интерпретацию боли как ряда физических «болезнь, болесть, хворь» и психических «истома, страдание, душевная боль» состояний (Даль, 2002, с. 145). С точки зрения всестороннего историко-научного исследования медицины мы обнаруживаем, что, к примеру, в интерпретации понятия «боль» русская художественная и научная медицинская литература расходятся. *Целью данной статьи является определение социокультурного взаимодействия естественнонаучного и гуманитарного знания в репрезентации болезней на страницах художественной литературы.*

Подходы к пониманию феномена боли в контексте диалога естественнонаучного и гуманитарного знания

Разнообразие описаний болезненных состояний, болей души и тела в художественной литературе неисчерпаемо. Тем не менее оно всегда представляет определенный симбиоз естественнонаучного и гуманитарного знания своего времени. Мнение В. Колесова о происхождении многопланового видения болезни как физиологического состояния и духовного феномена объясняет истоки этой идеи. Он считает, что в русском языке оно сформировалось в качестве оппозиции понятиям здоровья и блага (Колесов, 2002, с. 103). Подтверждает нашу гипотезу и сопоставление трактовок Г. Кассиля и В. Стениной, касающихся понимания боли в физиологии и художественной литературе. Кассиль утверждает, что в XIX–XX вв. идеалистические и метафизические представления о боли (мистическое понятие, непознаваемое чувство, чудовищная патология) получили материальную основу (Кассиль, 1969, с. 22). В художественной литературе отмеченного периода, по мнению Стениной, отношение к боли менялось от сакрализации к табуированию (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь) и деэстетизации в литературе реализма (И. Тургенев, А. Герцен, Н. Чернышевский) (Стенина, 2006, с. 36). Иностранцы исследователи также считают, что творчество русских писателей тесно связано с общественными и научными разработками в России в XIX в. (Altavilla & Paciaroni, 2018, p. 111). Дж. Брукс подтверждает, что литература как нельзя лучше позволяет показать взаимодействие медицины и литературы. Более того, он пишет, что именно русская литература является основой многих европейских медико-гуманитарных исследований (Brooks, 2018, p. 429). Т. Дальквист даже утверждает, что имена литературных героев Ф. Достоевского, как и самого их автора, использовались представителями разных европейских медицинских школ в качестве примеров в дискуссии о многих патологических явлениях XIX в. (Dahlkvist, 2015, p. 587).

Болезненное ощущение, простое, обыденное и необычайно сложное одновременно, по-разному воспринимается и оценивается физиологами, врачами, философами, писателями и самими больными. С точки зрения физиологии, боль — это «психическое дополнение к защитному рефлексу» (Баркрофт, 1937, с. 36), «сигнал опасности, [...] защитное приспособление, вызывающее специальные защитные рефлексы и реакции» (Орбели, 1935, с. 233), «патологическое явление, снижающее трудоспособность, часто симптом серьезной болезни» (Давыдовский, 1969, с. 140).

Философы и психологи пишут о болевых ощущениях, страданиях и душевных переживаниях, абстрагируясь от конкретно страдающего человека (Кассиль, 1969, с. 14). Боль в этом случае представляет собой метафизическую конструкцию, определяющую появление сознания. Только через нее возможно познание внутреннего пространства, ничем не детерминированного мира человеческой души.

Для врача боль — «постоянный союзник и деятельный помощник» (Баркрофт, 1937, с. 366). Это диагностический признак, помогающий на самых ранних стадиях заболевания выяснить причину и локализацию патологического процесса. Однако ряд заболеваний внутренних органов (злокачественные опухоли, туберкулез, сердечные заболевания, атрофия коры головного мозга) способен длительное время протекать безболезненно. Болевые ощущения, возникающие на поздних стадиях, свидетельствуют о безнадежности лечения и беспомощности врача (Кассиль, 1969, с. 17). С позиций современной паллиативной медицины боль представляет собой отдельную патологию, которую необходимо рассматривать как в совокупности симптомов, так и совершенно самостоятельно. Поэтому проблема «боли» и «болезни» предстает в новом свете. Высокое качество жизни человека перед смертью достигается предотвращением и облегчением не только физических, причиняемых болью страданий, но и духовных переживаний (Vilaplana, 2017, p. 284).

Пациент воспринимает совокупность многочисленных физиологических и биохимических процессов как целостное чувство неудобства, жжения, зуда, растирания, боли (Кассиль, 1969, с. 184). Длительные болевые ощущения способны породить «болевое поведение», описанное Львом Толстым в повести «Смерть Ивана Ильича» (Florijn & Kaptein, 2013). Физиолог Кассиль так описывает этот процесс: «Первичное болевое ощущение, начало которому положило какое-то сильное, выходящее за границы физиологическое воздействие на ткань или орган, растет подобно снежной лавине. Возникает спастическое сокращение мышц, что в свою очередь способствует усилению боли. Расстраивается удивительная гармония физиологических и биохимических процессов, создается [...] порочный круг (...). Боль начинает превращаться в страдание, которое еще более дезорганизует интимные внутриклеточные и внутритканевые взаимоотношения. Патологические процессы ничем не уравновешиваются, [...] *боль рождает новую боль*» (Кассиль, 1969, с. 182). В тоже время болевое раздражение меняется в зависимости от внешних условий и индивидуальных особенностей организации человека. Николай Пирогов писал, что «врач должен отличить истинное страдание от кажущегося. Он должен знать, что раненые, которые сильнее других кричат и вопят, не всегда самые трудные и не всегда им первым должно оказывать неотлагательное пособие» (Пирогов, 1941, с. 46).

В социокультурном аспекте нет единого отношения к боли. С одной стороны, «боль является благодеянием», а ее стоическое преодоление — высшим достижением духа, с другой — она лишает сил, подавляет и угнетает психику, делает людей слабыми и беспомощными (Кассиль, 1969, с. 15). В ряде случаев это приводит к нарушению не только психоэмоциональной сферы, но и поведенческих реакций личности, в том числе к разным видам душевных расстройств. Таким образом, научное представление о боли, ее художественная репрезентация и психоэмоциональное отношение к ней находятся в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии.

Клиническая картина болезни в художественной литературе

Боль является частью патологического процесса в организме, вызванного теми или иными физическими или психическими факторами. Следовательно, представление о ней на страницах художественной литературы должно соответствовать конкретному заболеванию, задуманному автором. В медицинской практике постановка диагноза невозможна без сбора анамнеза. Однако отношение к нему даже во времена Г. Захарьина и С. Боткина было неоднозначным и зависело от общих воззрений и индивидуальных особенностей врача.

С точки зрения профессора Владимира Чиж, отсутствие «даже приблизительно одинакового понимания относительной роли анамнеза при диагнозе» обосновано неоднозначностью его методологии и преимуществ в сравнении с объективными методами исследования (Чиж, 1913, с. 24).

В художественном произведении объектом исследования писателя являются не только объективные внешние проявления заболеваний, но и внутренние переживания больного. В данной статье приоритетным для авторов было изучение внутренних переживаний и сопровождающих их физиологических проявлений в их взаимосвязи и взаимовлиянии. Такой ракурс исследования дал возможность рассмотреть литературные сюжеты как социокультурную репрезентацию историко-медицинского контекста понимания психосоматического единства организма человека. Точность и объективность описаний, составленных А. Чеховым в рассказах «Архиерей» и «Тиф», позволили детерминировать разные нозологические формы тифа (брюшной и сыпной). Каждая приведенная автором деталь явилась важной семиотической и диагностической чертой в классическом описании клинической картины заболеваний. Чехов зафиксировал и «характерный бред двойника», и изменения соматических ощущений (зрительных, слуховых, вкусовых, обонятельных), и чувство эндогенно обусловленного дискомфорта, и характерные изменения эмоциональной реакции (неприязненность и даже отвращение) (Боравский, 2008, с. 51).

С точки зрения кардиолога Г. Шульцева, «атероматозный процесс» как причина стенокардии была описана Чеховым на 6–7 лет раньше, чем этот термин вошел в широкую медицинскую практику (Литвинов, 2012, с. 69). В представлении писателя-врача сердце при грудной жабе похоже на «обыкновенную каучуковую трубку, которая от долгого употребления потеряла свою эластичность, сократимость и крепость, стала более твердой и ломкой. Артерии становятся такими вследствие того, что их стенки делаются с течением времени жировыми или известковыми. Достаточно хорошего напряжения, чтобы такой сосуд лопнул. Так как сосуды составляют продолжение сердца, то обыкновенно и само сердце находят перерожденным. Питание при такой болезни плохое. Само сердце питается скудно, а потому и сидящие в нем нервные узлы болят» (Чехов, 1975, с. 41–42). Именно этим симптомам уделил особое внимание А. Куприн при описании болезни борца Арбузова в рассказе «В цирке». «Чувством дикого ужаса от нестерпимой физической тоски, которая начиналась от сердца, переставшего биться, наполняла всю грудь, поднималась до горла и сжимала его. Легким не хватало воздуха [...] в тот же момент чья-то невидимая рука тронула остановившееся сердце, как трогают остановившийся маятник, и оно, сделав бешеный толчок, готовый разбить грудь, забилося пугливо, жадно и бестолково. Вместе с тем жаркие волны крови бросились Арбузову в лицо, в руки и в ноги и покрыли все его тело испариной» (Куприн, 1971, с. 141).

С точки зрения Р. Альтавилла и М. Пачарони, творчество Ивана Тургенева демонстрирует не только знакомство с новейшими европейскими неврологическими теориями XIX в., но и прагматичный подход в описании внешних и внутренних переживаний больного (Altavilla & Paciaroni, 2018, p. 115). Необычайная наблюдательность позволила ему изобразить в рассказе «Живые мощи» симптомокомплекс болезни, которую длительное время не могли верифицировать его современники (Боравский, 2008, с. 30). Описание художника концентрирует основные внешние особенности склеродермии. «Голова совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая — ни дать ни взять икона старинного письма: нос узкий, как

лезвие ножа; губ почти не видать — только зубы белеют и глаза, [...] лицо не только не безобразное, даже красивое, — но страшное (...)» (Тургенев, 1979, с. 327–328).

Нервное истощение Пьера Безухова после возвращения из плена, описанное Толстым, позволило В. Гиляровскому выделить особую форму нервного истощения — «нервную демобилизацию». Всю тяжесть физических лишений и напряжения, испытанных за время плена, Пьер почувствовал только тогда, когда они кончились. Находясь в состоянии полной прострации и не страдая какой-либо особой болезнью, он в течение трех месяцев переживал внутреннюю, физическую тоску и боли во всем теле, заставлявшие его безучастно относиться к жизни и смерти близких ему лиц (Рыбаков, 1908, с. 61).

С другой стороны, писатели опирались не только на собственную наблюдательность, но на подлинные медицинские заключения. В произведениях Достоевского представлена уникальная коллекция (более 30) психопатических типов. По мнению Н. Баженова, они могут служить иллюстрациями любого современного руководства по психиатрии (Баженов, 1903, с. 119). В. Ефремов утверждает, что «Достоевский позволял себе использовать психиатрическую терминологию, а в случае необходимости прямо включать врачебные суждения» (Ефремов, 2006, с. 186). По мнению И. Иньесты, тот факт, что Достоевский сам страдал эпилепсией, был знаком с великими врачами и новейшими теориями ее происхождения, позволило ему создать точные художественные образы болезни (Iniеста, 2013, р. 512). Герои Достоевского испытывают разнообразные предвестники болезни (двигательные и чувствительные, сенсорные и интеллектуальные), порождаемые конкретными элементами нервной системы. Интеллектуальный предвестник характерен для князя Мышкина из романа «Идиот»: «в эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком [...], когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его [...] все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок» (Достоевский, 1973, с. 187–188). Вариантом эпилептического характера является образ Нелли в «Униженных и оскорбленных» — чрезвычайно подвижной, с неустойчивым настроением, раздражительностью, экзальтацией, апатией и нелюдимостью. Симптомы глубокого эпилептического перерождения личности испытывает Смердяков в «Братьях Карамазовых» (Баженов, 1903, с. 121).

Таким образом, *диалог медицины и искусства состоит в том, что, создавая литературные образы, писатель либо следует за врачом, перенося на страницы романов точные медицинские данные современной ему науки (Чехов, Куприн, Достоевский и другие), либо снабжает врача новыми диагностическими характеристиками, подмеченными гением писателя (Тургенев, Толстой и другие).* В анализе их значимости мнение русских и европейских исследователей сходно. Художественные образы болезненных состояний, воплощенные писателями в своих произведениях, привлекали внимание медицинской общественности как в России, так и в Европе, на протяжении XIX–XXI вв. (Dahlkvist, 2015). Их анализ служил веским основанием к пересмотру существовавших нозологических классификаций и выделению новых нозологических форм. Разнообразие внешних проявлений болезни и внутренних ощущений больных, переданное писателями, подтверждало многие существовавшие в то время медицинские теории и вдохновляло на выдвижение новых (Iniеста, 2013).

Высокая ценность художественной репрезентации внешних и внутренних проявлений болезни для научного медицинского сообщества подтверждает актуальность использования литературных произведений в историко-медицинских исследованиях.

Феномен боли как фактор психосоматического единства человека

Хронические болезни меняют привычный уклад человеческой жизни, постепенно внося в нее все больше новых ограничений. Безднажность описанной ситуации вызывает необратимые изменения в психике пациента. Всего несколько деталей, подчеркивающих длительность болезни, использует Толстой в рассказе «Три смерти» для описания туберкулеза: исхудалая широкая рука; острое плечо; сохранившаяся при безнадежном, но, очевидно, уже привычном бессилии общительность; давно запущенный туалет и одежда (Толстой, 1961, с. 67–68). Взаимоотношения телесной болезни и психики представляют для художника особый исследовательский интерес. В этом контексте для русской литературы феномен боли особенно актуален как фактор психосоматического единства человека. Современному историку медицины они дают уникальную возможность социального прочтения феноменов болезни и боли конкретного исторического этапа.

В естественнонаучном контексте принципиальным является разграничение физиологически нормального болевого ощущения и патологической боли-болезни. Герои Достоевского имеют близкое физиологической норме анатомическое строение органов, чувствительность рецепторов, реактивность нервной системы, однако духовная и физическая боль для каждого из них имеет индивидуальный смысл (Калашникова, 2009, с. 113). Поведение человека в ответ на болевое раздражение в значительной степени обусловлено типом высшей нервной деятельности. У людей слабого типа, которых И. Павлов относил к меланхоликам, быстро наступает общее истощение нервной системы вплоть до полного разрушения высших отделов нервной системы. Людей возбудимых боль может привести в крайне болезненное наркотическое или психопатическое состояние. Людям сильного, уравновешенного типа легче подавить болевые реакции и победить тяжелейшие болевые раздражители (Кассиль, 1969, с. 209). И. Сеченов писал: «люди с сильной волей побеждают, как известно, самые неотразимые, по-видимому, невольные движения; например, при очень сильной физической боли один кричит и бьется, другой может переносить ее молча, совершенно покойно, без малейших движений, и, наконец, есть люди, которые могут даже производить движения, совершенно несовместимые с болью, например, шутить и смеяться» (Сеченов, 1952, с. 95–96). Физиологическая сила человека — в волевом, сознательном преодолении боли, в умении превозмочь болевое ощущение, стать выше страдания, добиться победы на упорным чувством боли (Кассиль, 1969, с. 319).

В художественном восприятии преодоление боли вселяет в человека веру в свои силы, является высшим достижением духа. «Мне таковые побои не токмо не в боль, но и в наслаждение бывают», — говорит Мармеладов из «Преступления и наказания». Духовная и физическая боль для Достоевского выступает главной характеристикой жизни, ее смыслом — «жизнь есть боль, жизнь есть страх» (Калашникова, 2009, с. 114). С одной стороны, она меняет и искажает жизнь человека, с другой — доставляет наслаждение преодолеть, победить боль. Болезнь заставляет остановиться, вырывает из повседневности, дает новый взгляд и на жизнь, и на страдание.

В тоже время Кассиль утверждает, что невыносимая хроническая боль способна вызвать в психике страдальца глубокие изменения, близкие к маниакальным, депрессивным,

пшизофреническим душевным расстройствам (Кассиль, 1969, с. 16). С нашей точки зрения, именно хронические болезни (туберкулез, печеночная недостаточность, рак) магистра Коврина из рассказа Чехова «Черный монах» способствуют деструкции его личности и развитию серьезного психического заболевания. Схожий взгляд на состояние героя встречаем у М. Беяковой: «Субъективную патологию страдания» писатель использует для демонстрации тончайшей грани между физическим недугом, душевным страданием и «бесовидением» (Беякова, 2014, с. 45–46). Ряд других исследователей, напротив: трактуют поведение магистра Коврина с религиозной, философской, морально-этической или этологической позиций. Например, мы можем найти любопытные исследовательские находки в работах искусствоведов, в целом расширяющих возможности анализа художественных произведений с позиций академических дисциплин. В частности, Г. Консон при исследовании этого же произведения на первое место ставит психологические особенности личности магистра. Утомленное сознание Коврина само генерирует постулаты, которые становятся смыслом его существования (Консон, 2015, с. 59). Данная трактовка, на наш взгляд, концентрируется на исследовании внутреннего мира героя, выявляя экзистенциальные переживания его обитания в конкретном социуме и его взаимодействия с окружающим миром.

Метафора боли, болезни, страданий предстает не только ярким художественным образом, но дает понять и почувствовать специфику болезненных практик в культуре исторического этапа. Если героев Достоевского душевная боль заставляет действовать в соответствии с идеалами морального поведения, одновременно преодолевая ее и стремясь изменить себя и окружающий мир в лучшую сторону, то болезнь магистра Коврина демонстрирует обратную ситуацию. Таким образом, историко-медицинский анализ болевых ощущений при исследовании художественных произведений лучше всего позволяет показать психосоматическое единство человека.

Этические смыслы и социокультурные аспекты понимания боли

В художественном творчестве болезнь осмысливается писателями как иной мир, наделенный определенным сакральным, духовным смыслом. На наш взгляд, этот мир включает врача и пациента в замкнутую систему связей «пациент–болезнь–врач». Основой этой системы является, с одной стороны, межличностная коммуникация («врач—пациент»), с другой — индивидуальное отношение к болезни со стороны пациента и врача («пациент–болезнь» и «врач–болезнь»). Больной, испытывающий физические и душевные страдания, является носителем нового непостижимого мира. Доктор выступает в роли посредника между мирами здоровья и болезни, наделенного властью как над физическим, так и духовным состоянием пациента.

Близкие нашей идее трактовки можно встретить в критической и специальной медицинской литературе, однако ни в одной из работ она не получила комплексной оценки. Стенина выделяет в мифологемах болезни три организующих элемента: образ больного, образ доктора и процесс лечения (Стенина, 2006, с. 40). Однако, мистифицируя болезни, она лишает их рациональной составляющей, низводя лечение до обряда, а врача — до шамана. М. Одесский и Д. Фельдман считают, что болезнь является определенной моделью поведения: «болезнь–предупреждение», «болезнь–проклятье», «болезнь–дар» (Одесский, Фельдман, 2018, с. 313–314). В. Чиж отмечает, что «отношение больного к своему заболеванию должно быть [...] выяснено», чтобы врач мог «придавать [...] истинную ценность» жалобам

больного (Чиж, 1913, с. 35). Взаимоотношения в системе «врач–пациент» традиционно представляют собой ключевую проблему медицинской этики.

Интерпретация парадигмы «врача» в системе «пациент–болезнь–врач» формирует основу философского рассуждения на темы жертвенного служения, бессилия медицины, терапевтического нигилизма и профессионального выгорания врача. В повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» врач оказывается в сложной психологической ситуации. С одной стороны, он понимает, что, поставив диагноз, он вынесет смертный приговор больному и распишется в собственном бессилии в борьбе с раком. Б. Флорийн и А. Каптейн особо подчеркивают роль обсуждения смерти как части лечения, важной для восприятия и принятия смерти пациентом (Florijn & Kaptein, 2013, p. 507). С другой, — оставляя пациента в неведении, он ставит под сомнение собственную профессиональную компетентность. Толстой до последнего слова не называет болезнь, которая способна морально погубить человека задолго до его кончины. Психологический анализ действий врача подчеркивает значение власти над психическим и физическим состоянием пациента, которой облачен врач.

Безграничность этой власти в рассказе Чехова «Ионыч» меняет духовное состояние самого врача (Stommelunck, 2013, p. 238). Ощущения величия и вседозволенности приводят к утрате профессионального мастерства и душевному оскудению. Поведение врача, кричащего на пациентов: «Извольте отвечать только на вопросы. Не разговаривать!» — говорит о стремлении врача привести все случаи клинической практики к нескольким клише (Чехов, 1986, с. 40). Такой подход не позволяет познать внутренний мир больного, а значит, лишает его шанса на избавление от страдания.

Индивидуальность процессов болезни и исцеления, детерминированная внутренними переживаниями человека в момент болезни, прекрасно показана Толстым в романе «Война и мир». «Каждый живой человек имеет свои особенности и всегда имеет особенную и свою новую, сложную, неизвестную медицине болезнь — не болезнь легких, кожи, печени, сердца, нервов и т.д., записанных в медицине [...] болезнь, которая состоит из одного их бесчисленных соединений в страданиях этих органов» (Толстой, 1962, с. 78–79).

Чрезмерное увлечение узкой специализацией, несоответствие между научным ростом медицины, ее практическим бессилием и воинствующим терапевтическим нигилизмом являются предметом иронии и сарказма в романах «Отцы и дети» Тургенева и «Братья Карамазовы» Достоевского — в последнем имеется в виду реплика черта: «Был у всей медицины: распознать умеют отлично, всю болезнь тебе расскажут, как по пальцам, а вылечить не умеют» (Достоевский, 1976, с. 76).

Больной, оказавшись один на один со своей болью, получает шанс остановиться и по-новому взглянуть на свою жизнь, свое божественное предназначение. В болезни, особенно если она неизлечима, происходит столкновение ценности жизни и ценности смерти. В этом плане *болезнь часто выступает на страницах художественной литературы в качестве предупреждения или перерождения*. Подобный способ переосмысления жизненных ценностей использует Толстой в романе «Война и мир». Рана, полученная под Аустерлицем, заставляет Андрея Болконского отказаться от суетных мечтаний о воинской славе и карьере. Болезнь после неудавшегося побега меняет миропонимание Наташи Ростовской, обращает ее к Богу и дарит смирение. Болезнь после плена определяет новую систему нравственных ценностей Пьера Безухова, основанную на всеобщем равенстве и единении людей.

Таким образом, проблемы взаимоотношений в системе «пациент–болезнь–врач» позволяют исследовать этическое измерение не только болезненных состояний и их значение

для духовных исканий человека, но и личности врача и пациента, их роли в процессе болезни и исцеления. Рассмотренные русскими писателями XIX в. сквозь призму художественного восприятия, они не потеряли своей актуальности на протяжении XX–XXI вв. Служение в традиции медицинской деонтологии советского периода, как и последующие коммерциализация, технологизация и развитие медицинского права в постсоветский период требуют отдельного осмысления. Тем не менее историко-медицинский анализ художественных произведений позволяет оценить динамику общественного сознания в отношении сущности таких понятий, как жизнь и смерть, здоровье и болезнь. Историко-медицинский анализ позволяет более полно исследовать социальные смыслы и контексты медицины как науки и искусства в социокультурной динамике общества.

Заключение

С точки зрения авторов, крайне актуальным и важным является всестороннее историко-медицинское и антропологическое исследование феномена боли и болезней, в том числе в ракурсе анализа литературных произведений. Конструирование болезненного опыта на основе художественных текстов позволяет актуализировать антропологическую и социокультурную составляющие истории медицины. Безошибочно воссозданные русскими писателями клинические картины, с одной стороны, отражают современное описываемому историческому периоду естественнонаучное знание, с другой — живые, натуралистичные описания наводят на размышления о природе, влиянии и значении болезненных явлений в жизни личности, социума, государства. Болезненный опыт в художественной литературе может одновременно являться и самостоятельным предметом исследования, и контекстом, в котором происходит действие, и указанием на отдельные недостатки общества. Социокультурные аспекты понимания боли основаны на индивидуальности отношения в системе «пациент–болезнь–врач». Индивидуальность каждого болезненного опыта показывается Чеховым, Тургеневым, Толстым, Достоевским и другими писателями не только как физиологическая особенность организма, но как результат индивидуального отношения пациента к болезни как душевному и физическому страданию. Отношение к болезни, боли, смерти, погребению и прочим связанным ритуалам является частью культуры и не может быть воспринято отдельно от других общественных явлений и процессов. Оно зависит от плотности социальных связей, образов массовой культуры, отношений государства и общества. Именно эти аспекты и их рассмотрение в ракурсе исторического исследования помогают более адекватно выявлять важные социальные смыслы и их социокультурные предпосылки в истории, характерные для современного общества в отношении темы боли и болезни.

References

- Altavilla, R., & Paciaroni, M. (2018). Neurology in Russian Writers: Tolstoy and Turgenev. *Frontiers of neurology and neuroscience*, 43, 111–122.
- Bazhenov, N.N. (1903). Bol'nye pisateli i patologicheskoe tvorchestvo [Sick writers and pathological creativity] (pp. 109–131). In N.N. Bazhenov, *Psikhiatricheskie besedy na literaturnye i obshchestvennye temy* [Psychiatric conversations on literary and social topics]. Tovari-shchestvo tipografii A.I. Mamontova.
- Barkroft, Dzh. (1937). *Osnovnye cherty arhitektury fiziologicheskikh funktsij* [The main features of the architecture of physiological functions]. Biomedgiz.

- Belyakova, M.M. (2014, February). Paradoks dushevnoj bolezni v rasskaze A. P. Chekhova “Chernyj monakh” [Paradox of mental illness in the Chekhov’s story “The Black monk”]. In *Filologiya i lingvistika v sovremennom obshchestve*. II Mezhdunarodnaya Nauchnaya konferentsiya [Philology and linguistics in modern society: II International Science Conference], Moscow (pp. 42–50). Buki-Vedi.
- Boravskij, B.A. (2008). *Medicina v literature i iskusstve* [Medicine in literature and art]. Izdatelskij dom Aleksandrovoj.
- Brooks, J.B. (2018). Doctors as writers and patients: manuscripts don’t burn, Chekhov and phthisis. *British Journal of General Practice*, 68 (674), 429.
- Chekhov, A.P. (1986). Ionych. In A.P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: 30 Vols.] (Vol. 10, pp. 24–41). Nauka.
- Chekhov, A.P. (1975). Pis’mo Suvorinu A.S., 18 marta 1887 g. Moskva [Letter to A.S. Suvorin, March 18, 1887, Moscow]. In A.P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: 30 Vols.] (Vol. 2, pp. 41–42). Nauka.
- Chizh, V.F. (1913). *Metodologiya diagnoza* [Diagnosis methodology]. Prakticheskaja meditsina (V.S. Ettinger) F.V. Ettinger.
- Crommelynck, I. (2013). Doctor Chekhov’s doctors. *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 31, 236–244. <https://doi.org/10.1159/000343246>
- Davydovskij, I.V. (1969). *Obshchaya patologiya cheloveka* [General pathology of man]. Meditsina.
- Dal’, V.I. (2002). Bol’ [Pain]. In *Tolkovyj slovar’ zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4-t.* [An explanatory dictionary of the living great Russian language: 4 Vols.] (Vol. 1, p. 145). OLMA-Press.
- Dostoevskij, F.M. (1976). Brat’ya Karamazovy [The Brothers Karamazov]. In F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sochinenij v tridsati tomakh* [Complete works in thirty volumes] (Vol. 15). Nauka.
- Dostoevskij, F.M. (1973). Idiot [The Idiot]. In F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sochinenij v tridsati tomakh* [Complete works in thirty volumes] (Vol. 8). Nauka.
- Efremov, V.S. (2006). *Dostoevskij: psixiatriya i literature* [Dostoevsky: psychiatry and literature]. Dialekt.
- Dahlkvist, T. (2015). The epileptic genius: The use of Dostoevsky as example in the medical debate over the pathology of genius. *Journal of the History of Ideas*, 76 (4), 587–608.
- Florijn, B.W. & Kaptein, A.A. (2013). How Tolstoy and Solzhenitsyn define life and death in cancer: patient perceptions in oncology. *American Journal of Hospice and Palliative Medicine*, 30 (5), 507–511.
- Iniesta, I. (2013). Epilepsy in Dostoevsky. *Progress in Brain Research*, 205, 277–293.
- Kalashnikova, Yu.A. (2009). Leksiko-semanticheskoe vyrazhenie kategorii bol’ v russkoj hudozhestvennoj literature XIX v. (na materiale proizvedenij F.M. Dostoevskogo) [Lexical and semantic expression of the category боль in the Russian feature literature of the 19th century (based on the works of F.M. Dostoevsky)]. *Vestnik BGU* [Bulletin of the Buryat State University] (10), 112–115.
- Kassil’, G.N. (1969). *Nauka o boli* [The science of pain]. Nauka.
- Kolesov, V.V. (2002). *Drevnyaya Rus’: nasledie v slove. Mir cheloveka* [Ancient Russia: heritage in the word. The world of man]. St. Petersburg State University.

- Konson, G.R. (2015). Nauchno-kriticheskaya literatura o psikhologii Andrey Kovrina v rasskaze A.P. Chekhova “Chyornyjmonah” [Scientific and Critical Literature on the Psychology of Andrey Kovrin in Anton Chekhov’s Story “The Black Monk”]. *Psihologiya i Psihotekhnika* [Psychology and psychotechnics] (1), 53–62.
- Kuprin, A.I. (1971). V Tsirke [In the circus]. In A.I. Kuprin, *Sobranie sochinenij v 9 tomakh* [Collected works in 9 Vols.] (Vol. 3, pp. 137–146). Hudozhestvennaya literatura.
- Litvinov, A.V. (2012). Literaturno-hudozhestvennoe prostranstvo kardiologii [The literary and artistic space of cardiology]. *Klinicheskaya medicina* [Clinical Medicine] (11), 68–74.
- Odesskij, M.P. & Fel’dman, D.M. (2018). Vyjti zhivym iz stroya: politika i poetika bolezni, zdorov’ya i truda v Rossii–SSSR [Get out from the formation alive: Politics and poetics of disease, health and labor in Russia-USSR]. *Trudy po Rossievedeniyu* [Works on Russian studies] (7), 309–335.
- Orbeli, L.A. (1935). Nekotorye osnovnye voprosy problemy boli [Some basic problems of pain]. In B.A. Egorov (Ed.), *Trudy Voенно-meditsinskoj akademii RKKK* [Proceedings of the Military Medical Academy of the Workers’ and Peasants’ Red Army] (Vol. 2, pp. 233–247).
- Pirogov N.I. (1941). *Nachala obshchejvoенно-polevoj hirurgii* [The beginning of General military field surgery] (Vol. 1). Medgiz.
- Rybakov, F.E. (1908). *Sovremennye pisateli i bol’nye nervy: Psihiatricheskij etjud* [Modern writers and sick nerves: Psychiatric study]. Tipolitografiya V. Rihter.
- Sechenov, I.M. (1952). Refleksy golovnogogo mozga [Reflexes of the brain]. In I.M. Sechenov, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works] (Vol. 1, pp. 7–127). USSR Academy of Sciences.
- Stenina, V.F. (2006). Mifologiya bolezni v hudozhestvennom mire A.P. Chekhova [The mythology of the disease in the Chekhov’s art world]. *Vestnik BGPU: Gumanitarnye Nauki* [Bulletin of the Bashkir State Pedagogical University: Humanities], 6 (3), 36–45.
- Tolstoj, L.N. (1961). Tri smerti [Three deaths]. In L.N. Tolstoj, *Sobranie sochinenij v 20 tomakh* [Collected works in 20 Vols.] (Vol. 3, pp. 62–76). Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudozhestvennoj literatury,
- Tolstoj, L.N. (1962). Vojna i mir [War and peace]. In L.N. Tolstoj, *Sobranie sochinenij v 20 tomakh* [Collected works in 20 Vols.] (Vol. 6). Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudozhestvennoj literatury.
- Turgenev, I.S. (1979). Zhivye moshchi [Living relics]. In I.S. Turgenev, *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: in 30 Vols.] (Vol. 3, pp. 326–339). Nauka.
- Vilaplana, C. (2017). A literary approach to tuberculosis: lessons learned from Anton Chekhov, Franz Kafka, and Katherine Mansfield. *The Journal of Infectious Diseases* (56), 283–285.

Литература

1. Баженов Н.Н. Больные писатели и патологическое творчество // Баженов, Н.Н. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1903. С. 109–131.
2. Баркрофт Дж. Основные черты архитектуры физиологических функций: монография / Под ред. К.М. Быкова, И.Л. Кана. М., Л.: Биомедгиз, 1937. 316 с.

3. Белякова М.М. Парадокс душевной болезни в рассказе А.П. Чехова «Черный монах» // Филология и лингвистика в современном обществе: мат-лы II Междунар. науч. конф. (г. Москва, февраль 2014 г.). М.: Буки-Веди, 2014. С. 42–50.
4. Боравский Б.А. Медицина в литературе и искусстве: монография. Евпатория: Издательский дом Александровой, 2008. 149 с.
5. Давыдовский И.В. Общая патология человека: монография. М.: Медицина, 1969. 224 с.
6. Даль, В.И. Боль // Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-т. Т. 1. М.: ОЛМА-Пресс, 2002. С. 145.
7. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 15. Л.: Наука, 1976. 624 с.
8. Достоевский Ф.М. Идиот // Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 8. Ленинград: Наука, 1973. 510 с.
9. Ефремов В.С. Достоевский: психиатрия и литература: монография. СПб.: Диалект, 2006. 463 с.
10. Калашникова Ю.А. Лексико-семантическое выражение категории боль в русской художественной литературе XIX в. (на материале произведений Ф.М. Достоевского) // Вестник БГУ. 2009. № 10. С. 112–115.
11. Кассиль Г.Н. Наука о боли: монография. М.: Наука, 1969. 374 с.
12. Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека: монография. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2002. 326 с.
13. Консон Г.Р. Научно-критическая литература о психологии Андрея Коврина в рассказе А.П. Чехова «Черный монах» // Психология и психотехника. 2015. № 1. С. 53–62.
14. Куприн А.И. В Цирке // Собр. соч. в 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1971. С. 137–146.
15. Литвинов А.В. Литературно-художественное пространство кардиологии // Клиническая медицина. 2012. № 11. С. 68–74.
16. Одесский М.П., Фельдман Д.М. Выйти живым из строя: политика и поэтика болезни, здоровья и труда в России–СССР // Труды по русистике. 2018. № 7. С. 309–335.
17. Орбели Л.А. Некоторые основные вопросы проблемы боли // Труды Военно-медицинской академии. Т. 2 / Под ред. Б.А. Егорова. Л.: Военно-медицинская академия РККА, 1935. С. 233–247.
18. Пирогов Н.И. Начала общей военно-полевой хирургии. Т. 1. М.: Медгиз, 1941. 337 с.
19. Рыбаков Ф.Е. Современные писатели и больные нервы: Психиатрический этюд: монография. М.: Типолиитография В. Рихтер, 1908. 49 с.
20. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга // Избранные произведения. Т. 1. М.: Академия наук СССР, 1952. С. 7–127.
21. Стенина В.Ф. Мифология болезни в художественном мире А.П. Чехова // Вестник БГПУ: Гуманитарные науки. 2006. Т. 6. № 3. С. 36–45.
22. Толстой Л.Н. Война и мир // Собр. соч. в 20 т. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 448 с.
23. Толстой Л.Н. Три смерти // Собр. соч. в 20 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 62–76.
24. Тургенев И.С. Живые мощи // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1979. С. 326–339.
25. Чехов А.П. Ионыч // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1986. С. 24–41.

26. Чехов А.П. Письмо Суворину А.С., 18 марта 1887 г. Москва // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 2. М.: Наука, 1975. С. 41–42.
27. Чиж В.Ф. Методология диагноза: монография. СПб.: Практическая медицина (В.С. Эттингер) Ф.В. Эттингер, 1913. 57 с.
28. Altavilla R., Paciaroni, M. Neurology in Russian Writers: Tolstoy and Turgenev. *Frontiers of neurology and neuroscience*. 2018. Vol. 43, pp. 111–122.
29. Brooks J.B. Doctors as writers and patients: manuscripts don't burn, Chekhov and phthisis // *British Journal of General Practice*. 2018. Vol. 68. № 674. P. 429.
30. Crommelynck I. Doctor Chekhov's doctors // *Frontiers of Neurology and Neuroscience*. 2013. Vol. 31, pp. 236–244. <https://doi.org/10.1159/000343246>
31. Dahlkvist T. The Epileptic Genius: The Use of Dostoevsky as Example in the Medical Debate over the Pathology of Genius // *Journal of the History of Ideas*. 2015. Vol. 76 (4), pp. 587–608.
32. Florijn B.W, Kaptein A.A. How Tolstoy and Solzhenitsyn define life and death in cancer: patient perceptions in oncology // *American Journal of Hospice and Palliative Medicine*. 2013. Vol. 30 (5), pp. 507–511.
33. Iniesta I. Epilepsy in Dostoevsky // *Progress in Brain Research*. 2013. Vol. 205, pp. 277–293.
34. Vilaplana C. A literary approach to tuberculosis: lessons learned from Anton Chekhov, Franz Kafka, and Katherine Mansfield // *The Journal of Infectious Diseases*. 2017. Vol. 56, pp. 283–285.

Nataliya P. SHOK

D.Sc. (History), Professor at the Privolzhsky
Research Medical University

ШОК Наталия Петровна

Доктор исторических наук, профессор,
Приволжский исследовательский медицинский университет

shokonat@list.ru

Maria S. SERGEEVA

PhD (History), Associate Professor, the I.M.
Sechenov First Moscow State Medical University

СЕРГЕЕВА Мария Сергеевна

Кандидат исторических наук, доцент,
Первый Московский государственный
медицинский университет им. И.М. Сеченова

serma@list.ru

Victor P. SHEINOV, Svetlana V. KRIVOSHEEVA / В.П. Шейнов, С.В. Кривошеева

PSYCHOLOGICAL IMPACT MODELS IN THE WORKS OF ART

МОДЕЛИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

Abstract. Impact is the process and the result of the initiator changing the state of the addressee of the impact, their behavior of attitudes, intentions, ideas, assessments, etc. during the interaction with them. Psychological influence is carried out exclusively by psychological means. The psychological impact of the works of art is beyond doubt. The question arises, by what psychological mechanisms is this effect carried out. The working hypothesis of this study: in the process of impact, by the works of art, the mechanisms of a general model of psychological influence and its integrative model are implemented. The article provides extensive evidence of the validity of this assumption.

The general model of the initiator's psychological impact on the addressee includes the following blocks: Involving the addressee in contact + Effect of background factors + Influence on the psychological targets of the addressee + Prompting the addressee to action. The integrative model consists of three blocks: State of consciousness of the initiator → Psychological influence (state transfer) → State of consciousness of the addressee.

In the case of the impact of a work of art, "a work of art mediates between the mind (picture of the whole world) of the author and the mind of the recipient—the reader, the viewer, the listener" (Michael Bakhtin). That is, in the integrative model of the impact carried out through the composition, it is this composition that transfers the state from the author to another person.

The analysis carried out in the article shows that the psychological mechanisms of influence exerted by a work of art actually implement the mechanisms presented in these models of psychological influence. Analyzed excerpts from the works: Alexander Kuprin's "Garnet Bracelet," Leo Tolstoy's "Kreutzer Sonata," Mikhail Glinka "On Music and Musicians," showing the impact force exerted on the musical work; Wassily Kandinsky's "On the Spiritual in Art," Ray Bradbury's "Smile"—on the impact of the means of art; Sergei Eisenstein "Installation of rides," Viktor Astafiev's "Theft"—about the impact of cinema and theatrical art; Rainer Rilke's "Auguste Rodin"—on the impact of sculptural compositions; Ilya Repin "Far near," Giorgio Vasari "Lives of famous painters, sculptors, architects" as examples of the transfer of the state of one artist to another.

Thus, to the known 14 types of psychological influences, subject to the general and integrative models of psychological influence, their 15th type is added—the psychological impact exerted by works of art.

Keywords: psychological impact, general model, integrative model, psychological mechanisms, works of art, music, cinema, theater, visual arts

Аннотация. Воздействие — процесс и результат изменения его инициатором состояния адресата воздействия, его поведения установок, намерений, представлений, оценок и т.п. в ходе взаимодействия с ним. Психологическое воздействие осуществляется исключительно психологическими средствами. Осуществляемое произведениями искусства, оно не подлежит сомнению. Возникает вопрос, посредством каких психологических механизмов

осуществляется это воздействие? Рабочая гипотеза данного исследования: в процессе воздействия произведениями искусства реализуются механизмы общей модели психологического воздействия и его интегративной модели. В статье приводятся развернутые доказательства справедливости этого предположения.

Общая модель психологического воздействия его инициатора на адресата включает следующие блоки: Вовлечение адресата в контакт + Действие фоновых факторов + Воздействие на психологические мишени адресата + Побуждение адресата к действию. Интегративная модель состоит из трех блоков: Состояние сознания инициатора → Психологическое воздействие (передача состояния) → Состояние сознания адресата. В случае воздействия, осуществляемого произведением искусства, «художественное произведение выступает посредником между сознанием (картиной всего мира) автора и сознанием реципиента — читателя, зрителя, слушателя» [Михаил Бахтин]. То есть в интегративной модели воздействия, осуществляемого произведением искусства, именно это произведение осуществляет передачу состояния от автора — другой персоне.

Проведенный в статье анализ показывает, что психологические механизмы воздействия, оказываемого художественным произведением, действительно реализуют механизмы, представленные в указанных моделях психологического воздействия. Проанализированы отрывки из произведений: Александра Куприна «Гранатовый браслет», Льва Толстого «Крейцера соната», Михаила Глинки «О музыке и музыкантах», демонстрирующие силу воздействия, оказываемым музыкальным произведением; Василия Кандинского «О духовном в искусстве», Рэя Брэдбери «Улыбка» — о воздействии средствами изобразительного искусства; Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», Виктора Астафьева «Кража» — о воздействии средствами киноискусства и театрального искусства; Райнера Рильке «Огюст Роден» — о воздействии скульптурными композициями; Ильи Репина «Далькое близкое», Джорджо Вазари «Жизнеописания прославленных живописцев, скульпторов, архитекторов» как примеры передачи состояния одного художника другому.

Таким образом, к известным 14-ти видам психологических воздействий, подчиняющихся общей и интегративной моделям психологического воздействия, добавляется их 15-й вид — психологическое воздействие, оказываемое произведениями искусства.

Ключевые слова: психологическое воздействие, общая модель, интегративная модель, психологические механизмы, произведения искусства, музыка, кино, театр, изобразительное искусство

Введение

Воздействие — процесс и результат изменения его инициатором состояния адресата воздействия, его поведения установок, намерений, представлений, оценок и т.п. в ходе взаимодействия с ним. Психологическое воздействие осуществляется исключительно психологическими средствами.

Актуальность создания моделей психологических воздействий объясняется тем, что любые крупные природные (Jogia et al., 2014, Harada et al., 2015), социальные (Fergusson, Boden, 2014), техногенные и иные события, явления, происшествия, а тем более катастрофы приводят к серьезным последствиям для значительных масс населения (Mao et al., 2018). Немаловажное значение имеют последствия психологических воздействий и во взаимоотношениях человека с его окружением (Woodford, Kulick, 2015, Liu et al., 2014).

Однако никто из авторов, в т.ч. названных выше, справедливо и своевременно акцентировавших внимание на неблагоприятных последствиях для общества масштабных событий, явлений, происшествий и катастроф, не поставил вопрос о том, какие психологические подходы и средства нужно развивать, чтобы изучать психологическую сущность этих явлений, предвидеть возможные негативные последствия и способы их нейтрализации. А тем более — предложить направление, в котором искать конструктивное решение проблемы.

Такой подход был предложен и реализован одним из авторов данной статьи в своей монографии (Sheinov, 2014). Он заключается в создании универсальных моделей, описывающих общие механизмы, с помощью которых реализуются любые психологические воздействия. Такой подход позволяет вскрыть психологические составляющие событий и явлений в любых сферах жизни общества, включая такую специфическую сферу, как произведения искусства.

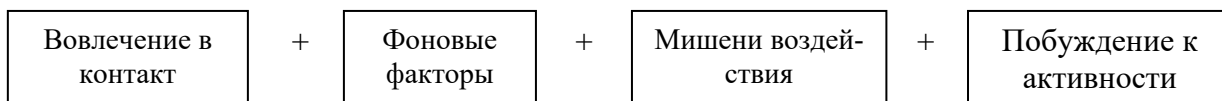
Знание моделей психологических воздействий позволяют предвидеть последствия этих воздействий и управлять ими. Это относится и к воздействиям, оказываемым произведениями искусства. Авторам произведений это удается благодаря их таланту, творческой интуиции, напряженной работе мысли. Однако *передача состояния создателя произведения его зрителям, слушателям происходит по законам психологических воздействий, раскрыть которые — задача исследователей.*

Воздействие средствами искусства изучалось в ряде исследований: подходы к данной проблеме (Hermeren, 2015), определение взаимовлияний между художниками (Saleh et al., 2016), особенности восприятия произведений абстрактного искусства (Paasschen et al., 2015) и т.д. В первой из названных работ изучались самые общие теоретические подходы к изучению влияния в искусстве и литературы, во второй — важная для искусствоведов задача: найти влияние и связи между художниками и может ли ее измерить компьютер. В третьей исследовалось взаимодействие между искусствоведческой экспертизой и эмоциональными суждениями и предпочтениями — результаты показали, что искусствоведы оценивали произведения искусства выше, чем новички в эстетических аспектах.

Эти и другие работы оставили открытым вопрос, посредством каких психологических механизмов осуществляется воздействие произведениями искусства. Рабочая гипотеза данного исследования: *в процессе воздействия произведениями искусства реализуются механизмы общей модели психологического воздействия и его интегративной модели. Цель статьи — привести развернутые доказательства справедливости этого предположения.*

Методики исследования

1. До недавнего времени (Sheinov, 2014) в психологической науке рассматривались 14 самостоятельных видов психологического воздействия: убеждение, просьба, внушение, принуждение, агрессия, психологическое заражение, слухи, самопродвижение, побуждение к подражанию, формирование благосклонного отношения, игнорирование, нейролингвистическое программирование; манипуляция; скрытое управление. С целью структурного описания процесса психологического воздействия первым из авторов данной статьи была теоретически обоснована и верифицирована универсальная (общая) модель, по которой осуществляются все известные (перечисленные выше) виды психологических воздействий (Sheinov, 2014, pp. 14–36) (Рис. 1):

Рис. 1. Общая модель психологического воздействия

В указанной монографии показано, что наиболее важные результаты, полученные психологами для каждого из перечисленных выше 14 видов психологического воздействия, соответствуют данной модели. При этом модель каждого вида воздействия получается проекцией общей модели на этот вид воздействия. Приведем необходимую информацию о функциях, выполняемых блоками общей модели (рис.1):

Вовлечение в контакт — получение адресатом информации, привлекающей его внимание и вызывающей соответствующую реакцию.

Фоновые факторы (фон) — влияние на характер этой реакции состояния сознания и функционального состояния адресата и присущих ему автоматизмов, привычных сценариев поведения; влияние внешнего фона (например, степени его привлекательности, доверия или недоверия к источнику и т.п.).

Мишени воздействия — это источники мотивации адресата: его актуальные потребности и их проявления — чувства, эмоции, интересы, склонности, предпочтения, желания, влечения, убеждения, идеалы, и т.п. Чувства и эмоции при воздействии произведениями искусства играют решающую роль.

Побуждение к активности — все то, что стимулирует, подталкивает адресата к активности (принятие решения, совершения действия). Это может быть и просто суммарный эффект *Вовлечения в контакт*, действия *Фоновых факторов* и *Мишеней воздействия*.

Представленная **общая модель психологических воздействий** использована как первая методическая предпосылка исследования.

2. Второй его предпосылкой стала **интегративная модель психологического воздействия**. Процесс передачи состояния сознания инициатора состоянию сознания адресата описывается предложенной первым из авторов (Sheinov, 2014, pp. 43–48) интегративной моделью психологического воздействия. Интегративная модель состоит из трех блоков: *Состояние сознания инициатора* → *Психологическое воздействие (передача состояния)* → *Состояние сознания адресата*.

3. Чтобы убедиться в том, что психологическое воздействие, оказываемое художественным произведением, реализует механизмы, представленные в блоках указанных моделей психологического воздействия, авторами исследования **проанализированы отрывки из произведений, созданных выдающимися творцами в области литературы и искусства**.

Результаты и их обсуждение

Выдающийся российский философ, культуролог, психолог Михаил Бахтин писал, что художественное произведение выступает посредником между сознанием (картиной всего мира) автора и сознанием реципиента — читателя, зрителя, слушателя. То есть в интегративной модели психологического воздействия, осуществляемого произведением искусства, именно это произведение реализует передачу состояния от автора — другой персоне. Таким

образом, имеем весомое и авторитетное подтверждение нашего предположения о роли психологического воздействия произведением искусства в *интегративной модели психологического воздействия*.

Перейдем теперь к анализу избранных произведений для проверки нашего предположения о том, что в процессе воздействия произведениями различных жанров искусства затрагиваются механизмы *общей модели психологического воздействия*.

Воздействие посредством музыки в рамках (формате) представленной на рис. 1 модели психологического воздействия можно рассмотреть на примере из повести Александра Куприна «Гранатовый браслет». Сила воздействия музыкального произведения Людвига ван Бетховена описана сквозь призму эмоций главной героини пьесы. «И она прочла слова, написанные знакомым почерком: “L. van Beethoven. Son. № 2, op. 2. Largo Appassionato” (...). Так оно и было. Она узнала (*Вовлечение*) с первых аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение. И душа ее как будто бы раздвоилась (*Фоновый фактор*). Она одновременно думала о том, что мимо нее прошла большая любовь (*Мишень воздействия — потребность в любви*), которая повторяется только один раз в тысячу лет. Вспомнила (*Побуждение к активности*) слова генерала Аносова и спросила себя: почему этот человек заставил ее слушать именно это бетховенское произведение, и еще против ее желаний? И в уме ее слагались слова. Они так совпадали в ее мысли с музыкой, что это были как будто бы куплеты, которые кончались словами: “Да святится имя Твое”. [...] Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. И в это время удивительная музыка, будто бы подчиняясь ее горю, продолжала (*Побуждение*): “Успокойся, дорогая, успокойся, успокойся. Подумай обо мне, и я буду с тобой, потому что мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки”» (Куприн, 2012, с. 10, с. 58).

Не менее ярким примером эстетического воздействия посредством музыки в рамках (формате) представленной на рис. 1 модели психологического воздействия, является воздействие Сонаты № 9 для скрипки и фортепиано А-Dur, op. 47 Л. ван Бетховена, описанное в повести Льва Толстого «Крейцера соната». В отличие от предыдущего примера, где сила музыки вызывает ощущение катарсиса, просветления, «Крейцера соната» вкуче с сопутствующими факторами действует на психику героя разрушающе и побуждает его к совершению преступления: «Они играли Крейцерову сонату Бетховена (*Вовлечение*). Знаете ли вы первое престо? Знаете?! [...] Что такое музыка? Что она делает? [...] Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. [...] Музыка заставляет меня (*Побуждение к активности*) забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки (*Фоновый фактор*) кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку (*Мишень воздействия — чувства*). [...] На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности (*Побуждение к активности*), о которых я не знал до сих пор. [...] Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растерянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили (*Побуждение к активности*). Я все это видел, но не приписывал этому никакого другого значения, кроме того, что она испытывала то же, что и я, что и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства» (Толстой, 2010, с. 20, с. 219).

В представленном отрывке мы видим и действие интегративной модели психологического воздействия: «переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку».

В произведениях жанра мемуаристики и художественной критике также можно встретить не менее убедительные примеры эстетического влияния. Например, Михаил Глинка пишет, что «русские песни, переложенные на две флейты и два кларнета и два фагота, — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки, мне чрезвычайно нравились [...] (*Вовлечение*). Немалого труда стоило мне подделываться под итальянское *sentimento brillante* (ит. — «блестящее выражение чувства») — так они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца (*Фоновый фактор*). Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока, их песни также заунывны, даже в счастливой Андалузии. Тоска по отчизне (*Мишень воздействия*) [...] навела меня постепенно на мысль писать по-русски (*Побуждение к действию*) (Глинка, 1954, с. 5, 45).

Воздействие средствами изобразительного искусства. Ярким примером такого воздействия является описанное художником-абстракционистом В. Кандинским влияние картины на чувства реципиента: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”. [...] Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы (*Побуждение к активности*), о которой мы говорили. В действительности же не та картина “хорошо написана”, которая верна в своих ценностях (неизбежные *valeurs* французов) или которая почти научным образом разделена на “холодное” и “теплое”, а та картина хорошо написана, которая живет внутренне полной жизнью» (Кандинский, 2018, с. 147). (*Вовлечение в контакт*).

В другом фрагменте: «Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости (*Фоновый фактор*). Прекрасно то, что прекрасно внутренне. Метерлинк [...] говорит: “Нет на земле ничего, что сильнее жаждало бы прекрасного (*Мишень воздействия — чувство прекрасного*) и легче бы в прекрасное преображалось, чем душа. Поэтому-то лишь немногие души на земле противостоят господству отдающейся прекрасному души”» (Кандинский, 2018, с. 9, с. 188). Кандинский также здесь дает образное описание интегративной модели психологического воздействия: «цвет — это клавиши; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» (Кандинский, 2018, с. 9, с. 210).

Убедительный пример можно встретить и в жизнеописании известных деятелей искусства. Например, впечатления Константина Паустовского от впервые увиденных им произведений Врубеля представляют собой модель психологического влияния посредством его картин (*Побуждение к активности как суммарный результат Вовлечения + Фоновый фактор + Мишень воздействия*): «Долго я не мог ничего разобрать на этой картине. Потом я, наконец, увидел (*Вовлечение*) худое горбоносое лицо с огромными печальными (*Фоновый фактор*) глазами. Лицо это было завалено птичьими перьями».

Другой эпизод: «Среди уютного московского снега, заиндевелых бульваров, заросших льдом окон и зеленоватых газовых фонарей сверкала, как синий алмаз, как драгоценность,

найденная на сияющих вершинах Кавказа, эта картина Врубеля. Она жила в зале галереи холодом прекрасного, величием человеческой тоски» (*Мишень воздействия — ощущение тоски*) (Паустовский, 2007, с. 14, с. 197).

Весьма убедительным примером передачи состояния одного художника другому, моделью психологического воздействия на Илью Репина является описанное им состояние во время созерцания картины Ивана Крамского «Искушение Христа в пустыне»: «Я вдруг успокоился (*фоновый фактор*), вошел в небольшую комнатку и начал смотреть по стенам. Голова Христа! Как интересно! (*вовлечение*). Так представленной я не видел ее никогда. Как выделялся лоб, какие впалые, утомленные глаза... И сколько в них кротости и скорби! (*фоновый фактор*) [...] Он снял на станке мокрые покрывала, и я увидел ту же удрученную голову Христа, вылепленную из серой глины. Ах, как хорошо! (*фоновый фактор*) Я не видел еще никогда только что вылепленной скульптуры и не воображал, чтобы из серой глины можно было *вылепить так чудесно*» (*фоновый фактор — созерцание работ в мастерской*). «И далее я был совершенно поражен этим живым воспроизведением душевной жизни Христа. И, казалось, в жизнь свою я ничего интереснее этого не слышал. Особенно искушение в пустыне. Он представил борьбу Христа с темными сторонами человеческой природы» (Репин, 2010, с. 15, с. 410).

«Все это было для меня такой новостью, было сказано с таким чувством и так просто, что я едва верил ушам своим (*Вовлечение*). Конечно, все это я читал, даже учил когда-то со скукой и без всякого интереса слушал иногда в церкви... Но теперь! (*Фоновый фактор*) Неужели же это та самая книга? Как это все ново и глубоко, интересно и поучительно! (*Мишень воздействия — потребность в познании сущности человека*) [...] Я был глубоко потрясен (*Фоновый фактор*) и внутренне давал уже себе обещание (побуждение к действию) начать совсем новую жизнь» (Репин, 2010, с. 15, с. 489).

Влияние одного художника на произведения другого представлено в многочисленных сюжетах и в произведении «Жизнеописание прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов» Джорджо Вазари. Наиболее красноречивым примером является, на наш взгляд, жизнеописание Микеланджело Буонаротти, в частности раздел, в котором идет речь о создании фресок Сикстинской капеллы: «Достаточно увидеть, что намерение этого необыкновенного человека не стремилось ни к чему другому, кроме как к написанию совершенной и самой соразмерной композиции человеческого тела в самых различных его положениях» (*Вовлечение*). «Потому-то он и волнует сердца всех неподготовленных, равно как и тех, кто в этом ремесле разбирается» (*Фоновый фактор*). «Трудился он над завершением этого творения восемь лет и открыл его (как мне кажется) в 1541 году, в день Рождества, поразив и удивив им весь Рим, более того — весь мир; да и я, находившийся в Венеции и отправившийся в том году в Рим, чтобы его увидеть, был им поражен» (*Мишень воздействия*) — «папа Павел приказал построить (*Побуждение к действию*) в том же этаже и по образцу капеллы Николая V некую капеллу, именуемую “Паолиной”, решив, чтобы Микеланджело написал в ней две пространные истории на двух больших картинах» (Вазари, 2018, с. 21, с. 398).

Интересный пример встречается в повести Рея Брэдбери «Улыбка», где речь идет о картине Леонардо да Винчи «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо» («Мона Лиза»). События, описываемые в повести, переносят читателя в далекое будущее, где произведения искусства считаются ненужной роскошью, пережитком прошлого, подлежащим уничтоже-

нию. Сила эстетического воздействия произведения искусства, заключенная в магнетически загадочном взгляде Моны Лизы кисти да Винчи, побуждает главного героя противостоять законам общества.

«Том замер перед картиной (*Фоновый фактор*), глядя на нее (*Вовлечение*).

— Ну, плутой же!

У мальчишки пересохло во рту (*Побуждение*)

— Том, давай! Живее!

— Но, — медленно произнес Том, — она же красивая! (*Мишень воздействия – чувство прекрасного*) (Брэдбери, 2006, с. 2, с. 18).

Воздействие посредством такого вида искусства, как *скульптура*, также происходит в рамках (формате) представленной на рис. 1 общей модели психологического воздействия. Покажем это на примере анализа произведений Огюста Родена, описанных в книге Р.М. Рильке. Автор с поразительной точностью передает гамму чувств, овладевающую зрителем при созерцании скульптурных изваяний Родена, умевшего в динамичной и смелой импрессионистической манере придавать мраморному изваянию необычайную одухотворенность и динамизм: «Роден понимал, что все начинается с безупречного знания человеческого тела. Медленно, пытливо продвинулся он до его поверхности, и снаружи вытянулась рука, определившая и очерчивающая эту поверхность извне так же, как она была определена и очерчена изнутри» (*Вовлечение*).

Еще один фрагмент: «Было бесчисленное множество живых поверхностей, была только жизнь, и средство выражения, найденное им, как раз подходило вплотную к этой жизни (*Фоновый фактор*). [...] Здесь она не притворялась, здесь она шла, у небрежных — небрежная, у гордых — гордая; сходя со сцены лица, она снимала маску и стояла, как была, за кулисами одежды. Здесь нашел Роден мир своей эпохи» (*Мишень воздействия*) (Рильке, 1971, с. 16, с. 195).

О воздействии *киноискусства и музыки* красноречиво говорится в автобиографической повести известного писателя Валентина Астафьева «Кража». Музыка и просмотр кинофильма является в данном случае «точкой невозврата» для главного героя — мальчика-подростка, благодаря силе искусства осознавшего возможность духовного роста и благодаря правильной мотивации — покончить с воровским миром в стремлении стать лучше: «Экран замерцал, как бы прилаживаясь и нащупывая людей в зале, и озарился музыкой (*Вовлечение*). Музыка была как глаза скрипача: зовущая, грустная (*Фоновый фактор*). В ней не гремели барабаны, не брякали тарелки. В ней пели скрипки, журчала вода, шумел дождь, шел белый снег (*Вовлечение*). Потом музыка завихрялась веселостью и раздолбем. Но веселость была такая, что от нее щипало глаза (*Мишень воздействия — чувства, эмоции*). Обо всем на свете забыл Толя (*Побуждение*). Музыкант лучше всех понимал, что у парнишки, как у всех прочих людей, тоже бывают свои печали, свои мечты и своя, пусть еще мальчишеская, жизнь. И принимал он его как равного, со всеми бедами и радостями, со своей еще маленькой жизнью и с только-только нарождающейся жаждой любви (*Мишень воздействия — потребность в любви*), о которой парнишка и сам-то еще ничего не знал, а в снах, что виделись в последнее время, признаться себе стыдился. Но все неясные еще, тревожные и *стыдливые желания* вдруг из стыдных превратились (*Побуждение*) в радостные, сладкие, будто было у них две стороны — темная и светлая. Музыкант касался лишь светлой, и все вокруг, как от волшебной палочки — от одного ее взмаха, преображалось в доброе и прекрасное. Толе казалось, что попал он в перекрестье лучей, исходящих

от музыканта, и виден весь, и ничего в этом страшного и стыдного нет. И зло исчезло из мира, и горя нет, и смотрит на него мир усталыми, все понимающими глазами умного и сердечного человека. Своей музыкой он ослепил в людях зло, неуживчивость, зависть, тьму душевную, а высветил то (*Побуждение*), ради чего их рождали и растили матери с отцами, — самое доброе, самое лучшее, что есть или было в каждом человеке!» (Астафьев, 1985, с. 1, с. 273).

Примером описания механизма *воздействия театральным искусством* можно назвать известную программную статью Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Аттракцион, по Эйзенштейну, — это «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» (Эйзенштейн, 1964, с. 3, с. 215).

Следующий эпизод: «Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра [...] Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля — молекулярную (то есть составную) единицу действительности театра и театра вообще (*Вовлечение*). [...] выдвигается новый прием — свободный монтаж более (*более активное Вовлечение зрителя в контакт*) произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов» (*Создание фона, подводящего к Мишени воздействия — конечному эффекту*) (Эйзенштейн, 1964, с. 3, с. 193).

Выводы

Исходя из проведенного анализа, мы к 14 видам психологических воздействий, подчиняющихся общей и интегративной моделям психологического воздействия, вправе добавить 15-й их вид — психологическое воздействие, оказываемое произведениями искусства. Решающую (а часто и единственную) роль в таких блоках общей модели психологического воздействия произведением искусства, как *Вовлечение в контакт*, *Фоновый фактор* и *Мишень воздействия* играют чувства и эмоции, вызываемые этим произведением. Это обстоятельство выделяет психологическое воздействие произведением искусства из всех остальных 14 видов психологического воздействия. *Побуждение к активности* чаще всего является суммарным эффектом *Вовлечения в контакт*, действия *Фоновых факторов* и *Мишеней воздействия*.

Психологическое воздействие, оказываемое произведениями искусства, может рассматриваться в качестве чувственного переживания реальности или же в качестве сублимации, осуществленной средствами искусства и переживаемой реципиентом в качестве одного из существенных аспектов эстетического воздействия.

Литература

1. Астафьев В.П. Звездапад. М.: Современник, 1985. 340 с.
2. Брэдбери, Р. Улыбка. СПб.: Амфора, 2006. 543 с.
3. Вазари Дж. Жизнеописание прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов (*Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*). М.: Азбука классика, 2018. 620 с.
4. Глинка М.И. О музыке и музыкантах. М.: Музгиз, 1954. 86 с.

5. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2018. 256 с.
6. Куприн А.И. Гранатовый браслет. М.: Азбука классика, 2012. 370 с.
7. Паустовский К.Г. Далекie годы. Повесть о жизни. М.: Астрель, 2007. 260 с.
8. Репин И.Е. Далекое близкое. М.: Азбука, 2010. 528 с.
9. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 456 с.
10. Толстой Л.Н. Крейцера соната: сб. М.: АСТ, 2010. 320 с.
11. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. М.: Искусство, 1964 г. 298 с.
12. Fergusson D.M.; Boden J.M. The psychological impacts of major disasters. *The Australian & New Zealand Journal of Psychiatry*. 2014. Vol. 48. Issue 7. <https://doi.org/10.1177/0004867414538677>
13. Harada N., Shigemura J., Tanichi M., Kawaida K., Takahashi S., Yasukata F. Mental health and psychological impacts from the 2011 Great East Japan Earthquake Disaster: a systematic literature review // *Disaster and Military Medicine*. 2015. № 1: Article 17. <https://doi.org/10.1186/s40696-015-0008-x>
14. Hermeren G. Influence in art and literature. Princeton: Princeton University Press, 2015. 366 p.
15. Jogia J., Kulatunga U., Yates G.P., Wedawatta G. Culture and the psychological impacts of natural disasters: Implications for disaster management and disaster mental health // *The Built and Human Environment Review*. 2014. Volume 7, Issue 1. Pages 1–10.
16. Liu H., He X., Levy J.A., Xu Y., Zang C., Lin X. Psychological Impacts among Older and Younger People Living with HIV/AIDS in Nanning, China // *Journal of Aging Research*. Vol. 2014. Article ID 576592. <http://dx.doi.org/10.1155/2014/576592>
17. Mao X., Fung O.W.M., Hu X., Loke A.Y. Psychological Impacts of Disaster on Rescue Workers: A Review of the Literature // *International Journal of Disaster Risk Reduction*. March 2018. Vol. 27, pp. 602–617. <https://doi.org/10.1016/j.ijdr.2017.10.020>
18. Paasschen J., Bacci F., Melcher D.P. The Influence of Art Expertise and Training on Emotion and Preference Ratings for Representational and Abstract Artworks // *PLoS ONE*. 2015. Vol. 10. № 8. Article e0134241, pp. 1–21. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0134241>
19. Saleh B., Abe K., Arora R.S., Elgammal A. Toward Automated Discovery of Artistic Influence // *Multimedia Tools and Applications*. April 2016. Vol. 75. Issue 7, pp. 3565–3591. <https://doi.org/10.1007/s11042-014-2193-x>
20. Sheinov V.P. Psychological Influence. Vols. 1–2. L.A.P., Saarbrucken, Germany, 2014. 375 p.
21. Woodford M.R., Kulick A. Academic and Social Integration on Campus Among Sexual Minority Students: The Impacts of Psychological and Experiential Campus Climate // *American Journal of Community Psychology*. March 2015. Vol. 55. Issue 1–2, pp. 13–24. <https://doi.org/10.1007/s10464-014-9683-x>

References

- Astaf'ev, V.P. (1985). *Zvezdopad* [Starfall]. Sovremennik.
- Bradbury, R. (2006). *Ulybka* [Smile]. Amfora.
- Eisenstein, S.M. (1964). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Iskusstvo.
- Fergusson, D.M., Boden, J.M. (2014). The psychological impacts of major disasters. *The Australian & New Zealand Journal of Psychiatry*, 48 (7). <https://doi.org/10.1177/0004867414538677>
- Glinka, M.I. (1954). *O muzyke i muzykantah* [About music and musicians]. Muzgiz.
- Harada, N., Shigemura, J., Tanichi, M., Kawaida, K., Takahashi, S., Yasukata, F. (2015). Mental health and psychological impacts from the 2011 Great East Japan Earthquake Disaster: a systematic literature review. *Disaster and Military Medicine* (1): Article 17. <https://doi.org/10.1186/s40696-015-0008-x>

- Hermeren, G. (2015). *Influence in art and literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Jogia, J., Kulatunga, U., Yates, G.P., Wedawatta, G. (2014). Culture and the psychological impacts of natural disasters: Implications for disaster management and disaster mental health. *The Built and Human Environment Review*, 7 (1), 1–10.
- Kandinsky, V.V. (2018). *O duhovnom v iskusstve* [Concerning the spiritual in art]. AST.
- Kuprin, A.I. (2012). *Granatovyj braslet* [The garnet bracelet]. Azbuka klassika.
- Liu, H., He, X., Levy, J.A., Xu, Y., Zang, C., Lin, X. (2014). Psychological impacts among older and younger people living with HIV/AIDS in Nanning, China. *Journal of Aging Research*: Article ID 576592. <http://dx.doi.org/10.1155/2014/576592>
- Mao, X., Fung, O.W.M., Hu, X., Loke, A.Y. (2018). Psychological impacts of disaster on rescue workers: A review of the literature. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, 27, pp. 602–617. <https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2017.10.020>
- Paasschen, J., Bacci, F., Melcher, D.P. (2015). The influence of art expertise and training on emotion and preference ratings for representational and abstract artworks. *PLoS ONE*, 10 (8): Article e0134241, 1–21. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0134241>
- Paustovsky, K.G. (2007). *Dalyokie gody. Povest' o zhizni* [Far years. A tale of life]. Astrel'.
- Repin, I.Ye. (2010). *Dalyokoe blizkoe* [Far away, close by]. Azbuka.
- Rilke, R.M. Worpsswede. Auguste Rodin. (1971). *Pis'ma. Stihi* [Letters. Poems]. Iskusstvo.
- Saleh, B., Abe, K., Arora, R.S., Elgammal, A. (2016). Toward automated discovery of artistic influence. *Multimedia Tools and Applications*, 75 (7), 3565–3591. <https://doi.org/10.1007/s11042-014-2193-x>
- Sheinov, V.P. (2014). *Psychological influence* (Vols. 1–2). L.A.P.
- Tolstoy, L.N. (2010). *Krejtserova sonata: sb.* [Kreutzer Sonata: a collections of works]. AST.
- Vasari, J. (2018). *Zhizneopisanie proslavlennykh zhivopistsev, skul'ptorov i arhitektorov* (Le Vite de' piu eccelenti Pittori, Scultori e Architetti) [The biography of famous painters, sculptors and architects]. Azbuka klassika.
- Woodford, M.R., Kulick, A. (2015). Academic and Social Integration on Campus Among Sexual Minority Students: The Impacts of Psychological and Experiential Campus Climate. *American Journal of Community Psychology*, 55 (1–2), 13–24. <https://doi.org/10.1007/s10464-014-9683-x>

Victor P. SHEINOV

D.Sc. (Social Sciences), Professor at the Republican Institute of Higher School

ШЕЙНОВ Виктор Павлович

Доктор социологических наук, профессор Республиканского института высшей школы

sheinov1@mail.ru

Svetlana V. KRIVOSHEEVA

PhD (Art History), Assistant Professor at the Belarussian State University of Culture and Arts

КРИВОШЕЕВА

Светлана Валентиновна

Кандидат искусствоведения, доцент Белорусского государственного университета культуры и искусств

sv_krivasheyeva@mail.ru

Alexander N. VERAкса, Grigoriy R. KONSON / А.Н. Веракса, Г.Р. Консон

A SYMBOLIC IMAGE—A COGNITIVE MEANS FOR MASTERING CONTENTS OF PHENOMENA OF REALITY IN PRESCHOOL

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ — КОГНИТИВНОЕ СРЕДСТВО ОСВОЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ ЯВЛЕНИЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ДОШКОЛЬНОМ ВОЗРАСТЕ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Abstract. The article reveals the principles of psychological research in art. The authors separate the cognitive function of art from that in science, which is expressed in the means of perception. Many philosophers, psychologists, and art historians devoted their works to division of these means into signs in science and symbolic images in art, and the authors, following in their footsteps, suggest finding our own differences between a symbol and a sign. One of them is in figurative form, where the image conveys an idea, and the sign only denominates it. Another difference is that there is a certain value (or a set of values) behind the sign, and for the symbolic image there is no correspondence in the values (since there is no understanding in the values of the situation that the subject is faced with). And, finally, the third difference is revealed in the transition from the symbolic representation to the sign. This is only possible if orientation in the figurative content of the symbol leads to finding a certain correspondence between it and the hidden meaning, the structure of the situation of uncertainty.

In solving the cognitive tasks of art, the authors find it necessary to use sign mediation, which involves the construction of a single-valued model of the situation. In situations of uncertainty, they use symbolic mediation, due to which its substitute visual image is created. In this case, as the authors suggest, we can speak of a connection existing between the features of the strategy for constructing a representative image of the situation and the success of solving the problem.

Keywords: sign, symbolic image, cognitive function of art, sign mediation, image of the situation, form of reflection, situation of uncertainty

Аннотация. В статье раскрываются принципы психологического исследования в сфере искусства, познавательную функцию которой авторы отделяют от аналогичной в науке, что выражается в средствах познания. Разделяя их на знак в науке и символический образ в искусстве, чему были посвящены работы многих философов, психологов, искусствоведов, авторы статьи предлагают находить свои собственные различия между символом и знаком. Одно из них находится в образной форме, где образ передает некоторую идею, а знак ее лишь обозначает. Другое заключается в том, что за знаком находится определенное значение (или набор значений), а для символического образа соответствия в значениях нет (поскольку нет понимания в значениях той ситуации, с которой сталкивается субъект). И, наконец, третье отличие выявляется в переходе от символической формы репрезентации к знаковой. Это возможно лишь в том случае, если ориентировка в образном содержании символа приводит к нахождению определенного соответствия между ним и скрытым значением, структурой ситуации неопределенности.

При решении познавательных задач искусства авторы считают необходимым применять знаковое опосредствование, которое характеризуется построением однозначной модели ситуации. В ситуациях же неопределенности авторы считают необходимым использо-

вать символическое опосредствование, благодаря чему строится ее замещающий визуальный образ. В таком случае, по предположению авторов, можно говорить о существовании связи между особенностями стратегии построения репрезентативного образа ситуации и успешностью решения задачи.

Ключевые слова: знак, символический образ, познавательная функция искусства, знаковое опосредствование, образ ситуации, форма отражения, ситуация неопределенности

Предлагаемая статья о символическом образе как части более крупных разработок авторов этой темы для детей дошкольного возраста направлена на то, чтобы восполнить пробел, который образовался в русскоязычной литературе по психологии развития, посвященной современным исследованиям высших психических функций в детском возрасте. В последние годы на русский язык был переведен целый ряд фундаментальных работ в области психологии развития (Х. Би, Д. Крайг, Н. Ньюкомб и др.), но в них большее внимание уделяется личностному, а не когнитивному развитию. Вместе с тем познавательное развитие представляет собой важную сторону становления психики ребенка, ведь искусство обращено к человеческим чувствам, а это значит, что его спецификой является формирование у человека чувственного восприятия действительности (Ильенков, 1958). В связи с этим искусство пользуется *символическими образами* — тем, что можно увидеть, услышать, потрогать, почувствовать, т.е. его естественный аппарат (психика), при помощи которого можно осуществить познание объективной картины мира. Этим искусство отличается от аналогичной функции в науке, в которой для познания мира применяется знак, то есть семиотика.

Однако проблема различения знака и символа, представленная в работах многих философов, психологов и искусствоведов [Г. Гегель, А. Лосев, Э. Гомбрих, М. Мамардашвили, А. Пятигорский], получила неоднозначную трактовку. Одни ученые выявляли между ними кардинальные отличия. В классическом определении Г. Гегеля знак отличался от символа, потому что символ — это «некоторое созерцание, собственная определенность которого по своей сущности и понятию является более или менее тем самым содержанием, которое он как символ выражает». Символ же отличается от знака тем, что в образной форме передает некоторую идею, а знак ее лишь обозначает (Гегель, 1977, с. 294–295). Но собственно символический образ Гегель расценивал как целостное явление. Говоря о творчестве Гете, он считал, что поэт свою психологию и все, что его трогало, «превращал в поэтические образы» (Гегель, 1958, с. 307), что музыкальные звуки не должны расцениваться как простые знаки, а должны восприниматься как оформленное целое, «которое обращает в свою существенную цель свою собственную форму в качестве художественного звукового образа» (там же, с. 103).

И. Кант расценивал образ как схему какого-то эмпирического понятия¹, которое «непосредственно относится к схеме воображения» (Кант, 1999, с. 178). Образ (Bild) в понимании Канта «есть продукт эмпирической способности продуктивной силы воображения, а схема чувственного понятия (как фигуры [der Figuren]) в пространстве есть продукт и как бы монограмма чистой способности воображения a priori; благодаря схеме и сообразно ей вперые становятся возможными [и сами] образы, но сочетаться с понятиями они всегда должны только при посредстве обозначаемых ими схем и сами по себе они не совпадают вполне с понятиями» (там же, с. 179). Этому мыслителю важна связь образов с эстетической идеей.

¹ По мысли И. Канта, «... подставлять к понятию образ — я называю схемой к этому понятию» (Кант, 1999, с. 178).

Он полагал, что в тех видах искусства, в которых выражаются идеи, для выражения их создаются в пространстве образы (Gestalten)², и что эстетическая идея (archetypen, прообраз) служит основой в воображении. Канту также важна и *этическая идея*. В вере и в мышлении разума он выделяет моральный образ разума. Кроме того, ценной для него является мысль о связи различных форм в действительности с их прообразом (Грицанов, Румянцева, 2002, с. 515).

И.Г. Фихте расщепил образ на «Я» и «не-Я» и тем самым показал его неоднородность (Румянцева, 2002b, с. 1170–1171). Ф. Шеллинг нашел гармонию интеллектуального «Я» с эстетическим, причем «Я-сознание» он впервые в философии показал как исторически меняющееся понятие (Румянцева, 2002а, с. 964–965), которое осуществляется путем «потенцирования» от простого к сложному: «от первой и простейшей потенции в самосознании (теоретического Я, созерцающего мир) — до высшей, эстетической потенции — художественного Я» (Румянцева, 2002а, с. 966).

Ученый-музыковед Б. Яворский показал, что образ — это всеобъемлющая категория, которая в каждом искусстве проявляется специфично и специфически воздействует (Яворский, 2010, с. 12). Образ, по Яворскому, есть двусторонний эстетический феномен: конкретное проявление физического явления и результат его осознания как чего-то целостного (и в этом понимании обнаруживается сходство с аналогичной концепцией Гегеля) или части целого, в чем проступает не сама действительность, а схема ее процесса (образ), поскольку искусство не копирует действительность.

Исходя из приведенных мнений, уже само понятие символического образа оказывается неоднозначным. Поэтому и научные взгляды на соотношение знака и символа различны. Гегелевская концепция находит свое развитие в учении создателя теории когнитивного развития Ж. Пиаже. Согласно ему, символ отличается от знака тем, что знак условен, а символ имеет сходство с обозначаемым. И поскольку модель имеет сходство с моделируемым объектом, то она тоже относится к символам: «символ, по Ж. Пиаже, характеризуется отделением обозначающего от означаемого, при сохранении сходства с ним. Фигуративный (связанный с внешней формой) компонент мышления, по мысли Ж. Пиаже, становится символическим в том случае, когда образ используется для ассимиляции какого-либо содержания» (Веракса, Веракса, 2012, с. 308). При этом у символа есть свои особенности: при его собственной аккомодации имитационной схемы, «сам символ фактически не несет собственных схем, не имеет собственной структуры» (там же, с. 308–309). В отношении же маленького ребенка Пиаже считает, что знак не является достаточным средством его выражения: «он не довольствуется тем, чтобы говорить, — ему нужно играть в то, что он думает, выражать свои мысли символически, при помощи жестов или объектов, представлять вещи посредством подражания, рисования и конструирования. [...] с точки зрения собственно выражения мысли ребенок вначале остается в промежуточном положении между применением коллективного знака и индивидуального символа. Впрочем, наличие и того и другого необходимо всегда, но у малышей индивидуальный символ развит значительно больше, чем у взрослых» (Пиаже, 2003).

² Кант считает, что «как бы далеко мы ни заходили в своих понятиях и как бы мы при этом ни абстрагировались от чувственности, им все же присущи всегда образные представления, непосредственное назначение которых состоит в том, чтобы сделать их, невыводимых обыкновено из опыта, применимыми к опыту. Да и как иначе мы можем придать им смысл и значение, если не подводить под них какое-либо созерцание (которое всегда будет в конечном счете примером, взятым из возможного опыта)?» (Кант, 1994, с. 86–105).

Другое классическое понимание символа принадлежит **А. Лосеву**, который рассматривает *символ и знак в бинарном соотношении*, переходящими друг в друга: как понятие, содержащее активное личностное (а значит и смысловое) начало, как знак, выполняющий функцию соотношения с чем-то другим, и как собственно символ некой реальности, которая является «исходным» импульсом в его определении (Лосев, 1995, с. 22–23). Видя в символе проявление функции действительности, Лосев убежден, что символ «есть нечто совершенно точное, абсолютно закономерное и в идеальнейшем смысле слова системное», несмотря на то, что в него входят трансцендентные сущности (Лосев, 1995, с. 10–11). Данную идею развивают **М. Мамардашвили** и **А. Пятигорский**, считая символ и знак как бинарные соотношения двух противоположностей, где знаковая система является «продолжением естественного аппарата отражения, искусственным созданием человечества или человека» и выделяют в ней три возможности исследования:

1. Проектирование некоторого *не существующего в сознании* технического аппарата идеального знакового уровня (*первичный способ описания*).
2. Рассмотрение знаковой системы на том же уровне, что и психических механизмов человека.
3. Попытка рассмотреть знаковую систему как определенную проекцию сознания, то есть представить как выглядит эта знаковость, если она оказывается некоторым образом между сознанием, которое «наверху», и психическим механизмом, который «внизу» (Мамардашвили, Пятигорский, 1987).

В этой бинарности ученые считают, что если знак всегда находится на уровне функционирующих дуализмов — «знак — обозначение», «то символы будут выступать как некоторые *знакоподобные образования*» (там же).

Наконец, еще одно классическое понимание символа идет от **Э. Гомбриха**, изучившего понятие символа на материале культуры Возрождения. В этой сфере ученый показал его **многомерность**, нередко причудливую, что «ренессансное понимание символа в равной мере восходит к идее гармонического согласия противоположностей в метафоре (по Аристотелю) и к идее их контраста в символических “неподобных подобиях” (по Дионисию Ареопагиту)» (Эстетика (...) с. 656).

Множественная трактовка понятия символа обязывает искать некий *общий знаменатель между различными подходами*. Таковым может оказаться *форма моделирования символических образов*. В отечественной психологии точку зрения, согласно которой символ представляет форму моделирования, высказали Н. Непомнящая, Г. Щедровицкий. Они подчеркнули, что игру дошкольников нельзя рассматривать как символическое моделирование реальности. Н. Непомнящая отмечала, что «задачи и механизмы игрового действия по природе своей не могут совпадать с задачами и механизмами символического замещения. В игре нет средств замещения (имея в виду средства, используемые ребенком), нет субъективной “фикции”» (цит. по: Запорожец, Усова, 1966, с. 311). Взрослые же, наблюдающие игровую деятельность, приписывают ей символический характер. Щедровицкий, поддерживая эту позицию, добавил, что непременным условием символизированного действия «является наличие определенного рефлексивного знания, задающего отношение этого действия к обозначаемому, или символизированному (цит. по: Запорожец, Усова, 1966, с. 315). Поэтому применение к анализу игры понятий символа, имитации, репрезентации и модели он считал *безосновательным*.

Мы же полагаем, что такое жесткое требование от ребенка детального осознания собственного действия как замещающего не совсем корректно. Следуя логике Л. Выготского, нужно признать, что определенный момент осознания в игре присутствует, что и обуславливает известную произвольность и планирование игрового поведения детей. Рефлексия является выходом за пределы внешних свойств ситуации, а символическая активность удерживается, по крайней мере, на начальных этапах, в пределах внешности. Поэтому замечания Щедровицкого и Непомнящей, на наш взгляд, справедливы только в том случае, если не различать своеобразия знаковой и символической форм отражения.

Если говорить о создании произведения искусства, то становится очевидным, что за ним всегда лежит *ситуация неопределенности*, которая находит свое выражение в символическом образе автора. (Поэтому не случайно в искусствоведении для преодоления этой ситуации изучаются принципы его мировоззрения, проявленные в его «Я-» и «Не-Я-концепции» (Консон, 2019, Konson, 2020)). В то же время зритель, сталкиваясь с этим образом, также оказывается в ситуации неопределенности (в силу того, что сам образ несет в себе противоречивые тенденции и создает ее), и постоянно пытается понять ту, которая стоит за этим образом. (Способом дешифровки такого противоречия служит метод «противочувствия» Л. Выготского, основанный на противодействии фабулы и сюжета (Выготский, 1968, с. 75, 188–189)). Зритель-слушатель-читатель оказывается вовлеченным в процесс интерпретации образа и его эмоционального переживания одновременно (подробнее см.: Веракса А., 2009). Достаточно ярко этот процесс проявляется при чтении повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», где в сознании Германна переплетены две страсти — стремление к быстрому обогащению и любви к Лизе. В результате создается противоречивый образ героя, что усиливает символизм произведения. Точно также, анализируя трагедию У. Шекспира «Гамлет», Л. Выготский справедливо отмечает то обстоятельство, что поведение героя не укладывается в однозначную интерпретацию. Читатель вынужден менять свое понимание мотивов действий Гамлета. Это заставляет воспринимать героя как некоторый символический образ, за которым, по мысли автора, стоит некоторая реальная жизненная ситуация, сложная своей неопределенностью. Можно сказать, что *одна из задач искусства состоит в предчувствии проблемной ситуации, которая выступает как ситуация неопределенности* (Bayanova, 2013). По суждению Л. Выготского, Гамлет «чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его. [...] и отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога» (Выготский, 1968, с. 387).

Осуществляемое в искусстве познание действительности с помощью образа является самоценным. Как заметил Л. Выготский, басню И. Крылова «Лебедь, рак и щука» можно изложить в виде поучительного примера или даже раскритиковать как невозможный, абсурдный сюжет. Но такая интерпретация не является адекватной в отношении символического образа, поскольку только удержание структуры образа позволяет достичь того эффекта, который и делает басню басней. Такая структура состоит из единства трех его составляющих и может быть выражена в своеобразной формуле: ЭВИ- или ЭВМ-единство, которое расшифровывается в эстетике как единство эмоции, воли и интеллекта или эмоции, воли и мысли. В подобной трактовке образа, где просматриваются связи с концепцией мислеобразов А. Луначарского, ученый-музыковед И. Рыжкин видел целостное отражение действительности как целостного явления (Рыжкин, с. 1).

В реальности же ребенка классическим примером символизации является его игровая деятельность, в которой он, как показывает целый ряд исследований, выходит за пределы

демонстрируемых достижений вне ее (Leslie, 1987, Perner, 1991, Veraksa et al., 2019). Как отмечает А. Лиллард, фактически игровое пространство задает особую зону развития ребенка, которая представляется нам как «зона ближайшего развития» [Л.С. Выготский], но при отсутствии взрослого. Другими словами, именно ребенок в игре за счет использования символического пространства получает уникальную возможность одновременного удержания и переключения между двумя пространствами — *реальным и символическим*, при этом понимая их взаимосвязь (Lillard, 1993). Два этих плана выступили в качестве главного критерия наличия знакового и символического. Действия с их учетом появляются в онтогенезе ребенка к концу раннего возраста. На этом строится сюжетно-ролевая игра дошкольников. Однако вопрос о том, какие формы репрезентации в ней преобладают, остается открытым.

Использование символического образа как способа представления и моделирования облика мироздания и человека доступными средствами в образовательном процессе требует не менее взвешенного отношения. При решении познавательных задач применяется *знаковое опосредствование*. Оно характеризуется тем, что строится однозначная модель ситуации, и младшие школьники с помощью модели обращаются к анализу существенных свойств ситуации. При этом та ситуация, в которой применяется знаковое опосредствование, является типичной, знакомой учащимся. Кроме этого, используется *символическое опосредствование*. Оно применяется в ситуациях неопределенности. В этом случае строится ее замещающий образ. В результате использования таких взаимодополняющих ситуаций выявляется особое качество символического образа — *подвижность или пластичность*. Оно позволяет воображению ребенка выходить в целостность мира для охвата его с разных сторон.

Ориентировка в ситуации заменяется анализом наглядных свойств образа, в связи с которым могут возникать в них «ассоциации неизбежные» или «ассоциации навязанные» (термины Н.А. Римского-Корсакова). Благодаря первым возникают образы, которые *замещают объективные свойства* ситуации неопределенности (продуктивная символизация), а благодаря вторым — *переживания субъекта, оказавшегося в этой ситуации* (непродуктивная символизация). В итоге, руководствуясь стратегией грамотного моделирования репрезентативных образов в различных ситуациях, можно прогнозировать успешное решение самых разных когнитивных задач.

Литература

1. Веракса А.Н. Формы знаковой и символической репрезентации в познавательной деятельности младших школьников // Культурно-историческая психология. 2009. Т. 5. № 1. С. 103–111.
2. Веракса Н.Е., Веракса А.Н. Познавательное развитие в дошкольном детстве: учебное пособие. М.: Мозаика-синтез, 2012. 336 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3 / Пер. П.С. Попова. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. 440 с.
5. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3: Философия духа. М.: Мысль, 1977. 471 с.
6. Грицанов А.А., Румянцева Т.Г. Критическая философия Канта: учение о способностях // История философии: Энциклопедия // Сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 511–517.

7. Ильенков Э.В. Искусство и коммунистический идеал. М.: Искусство. 1984. 350 с.
8. Ильенков Э.В. О специфике искусства. URL: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/iki/ars.html> (дата обращения 09.07.2020).
9. Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н.О. Лосского с вариантами пер. на русский и европейские языки; Отв. ред., сост. и автор вступ. ст. В.А. Жучков. М.: Наука, 1999. 655 с. [Серия «Памятники философской мысли».]
10. Кант И. Что значит ориентироваться в мышлении? // Соч. в 8 т. / Под общ. ред. А. Гулыги. Т. 8. М., 1994. С. 86–105. URL: <http://www.philosophy.ru/library/kant/ori.html#1> (дата обращения 14.07.2020).
11. Лободанов А.П. Неприкладные искусства: Лекции по семиотике. Вып. II. М.: Московский гос. университет им. М.В. Ломоносова, 2006. 214 с.
12. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
13. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3193/3196> (дата обращения 14.07.2020).
14. Пиаже, Жан: психология интеллекта / Пер. А. М. Пятигорский. СПб.: Питер, 2003. URL ссылки: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3252/3258> (дата обращения 14.07.2020).
15. Психология и педагогика игры дошкольника / Под ред. А.В. Запорожца, А.П. Усовой. М.: Просвещение, 1966. 351 с.
16. Румянцева Т.Г. Система трансцендентального идеализма // История философии: Энциклопедия / Сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 962–966.
17. Румянцева Т.Г. Фихте (Fichte), Иоганн Готлиб // История философии: Энциклопедия / Сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 1169–1171.
18. Рыжкин И.Я. Четыре рукописные тетради конспектов и замечаний по книге Е.М. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность» (М.: Музыка, 1984) [рукопись]. 122 с.
19. Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Ред. А.С. Мигунов, Н.А. Хренов. Читать книгу онлайн. М.: Государственный институт искусствознания; Прогресс-Традиция, 2007. 688 с.
20. Яворский Б.Л. Образ в музыкальном искусстве / Архив ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 146. Ед. хран. 7158.
21. Bayanova L.F. Vygotsky's Hamlet: the dialectic method and personality psychology // Psychology in Russia: State of the Art. 2013. Vol. 6. P. 35–42.
22. Konson G.R. Manifestation of the «Non-Self Conception» and Experience of a Catastrophe in European Artistic Practices from the 15th to the 20th Centuries: Doctoral dissertation: 24.00.01. Saint Petersburg: Saint Petersburg University, 2020. 379 p.
23. Konson G.R. Phenomena of the “Non-Self Conception” and Experience of a Catastrophe in European Artistic Practices (on the Principles of Psychology of Art) // The Book of Abstracts of XVI European Congress of Psychology. Moscow: Moscow State University Press, 2019. P. 2156.
24. Leslie A. Pretense and Representation: The Origins of «Theory of Mind» // Psychological Review. 1987. Vol. 94. № 4. P. 412–426.

25. Lillard A.S. Pretend Play Skills and the Child's Theory of Mind // *Child Development*. 1993. № 64. P. 348–371.
26. Perner J. Understanding the representational mind. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1991. 348 p. [A Bradford Book Series.]
27. Veraksa, A.N., Gavrilova, M.N., Bukhalenkova, D.A., Almazova, O.B., Veraksa, N.E., & Colliver, Y. Does Batman™ affect EF because he is benevolent or skilful? The effect of different pretend roles on preschoolers' executive functions. *Early Child Development and Care*. 2019. DOI: 10.1080/03004430.2019.1658091.

References

- Bayanova, L.F. (2013). Vygotsky's Hamlet: the dialectic method and personality psychology. *Psychology in Russia: State of the Art*, 6, 35–42.
- Hegel, G.W.F. (1958). *Lektsii po jestetike: Kn. 3* [Lectures on aesthetics: Book 3] (P. S. Popov, Trans.). Izdatel'stvo sotsial'no-ekonomicheskoy literatury. (Original work published in 1835.)
- Hegel, G.W.F. (1977). *Jenciklopedija filosofskih nauk* [Encyclopedia of philosophical sciences]. Vol. 3: *Filosofija duha* [Phenomenology of spirit]. Mysl'.
- Gritsanov, A.A., & Rummyantseva, T.G. (2002). Kriticheskaja filosofija Kanta: uchenie o sposobnostjah [Kant's critical philosophy: The doctrine of the faculties]. In A.A. Gritsanov (Ed.), *Istorija filosofii: Jenciklopedija* [The history of philosophy: Encyclopedia]. Interpresservis; Knizhnyj Dom.
- Il'enkov, Je.V. (1984). *Iskusstvo i kommunisticheskij ideal* [Art and the communist idea]. Iskusstvo.
- Il'enkov, Je.V. *O specifike iskusstva* [On the specifics of art]. Retrieved 9 July, 2020, from <http://caute.ru/ilyenkov/texts/iki/ars.html>
- Javorskij, B.L. *Obraz v muzykal'nom iskusstve* [The image in the musical art]. *Archive of the M.I. Glinka state central museum of musical culture*. Fund 146. Arch. unit 7158.
- Kant, I. (1994). Chto znachit orientirovat'sja v myshlenii? [What does it mean to orient oneself in thinking?]. In A.V. Gulyga (Ed.), *Sobranie sochinenij v 8 tomah* [Collected works in 8 volumes]. Retrieved 14 July, 2020, from <http://www.philosophy.ru/library/kant/ori.html#1>. (Original work published in 1786.)
- Kant, I. (1999). *Kritika chistogo razuma* [Critique of pure reason] (N.O. Losskij, Trans.). In the series *Pamjatniki filosofskoj mysli* [Monuments of philosophical thought]. Nauka. (Original work published 1781)
- Konson, G.R. (2020.) *Manifestation of the «Non-Self Conception» and Experience of a Catastrophe in European Artistic Practices from the 15th to the 20th Centuries* [Doctoral dissertation, Saint Petersburg University]. Retrieved 14 July, 2020, from https://disser.spbu.ru/files/2020/disser_konson.pdf
- Konson, G.R. (2019). Phenomena of the “Non-Self Conception” and experience of a catastrophe in European artistic practices (on the principles of psychology of art). In *the Book of Abstracts of XVI European Congress of Psychology* (p. 2156), Moscow. Moscow State University Press.
- Lobodanov, A.P. (2006). *Neprikladnye iskusstva: Lektsii po semiotike* [Non-applied arts: Lectures on semiotics]. Issue II. M.: Lomonosov Moscow State University.
- Leslie, A. (1987). Pretense and representation: The origins of «Theory of mind». *Psychological Review*, 94 (4), 412–426.

- Lillard, A.S. (1993). Pretend play skills and the child's theory of mind. *Child Development* (64), 348–371.
- Losev, A.F. (1995). *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* [The problem of the symbol and realistic art]. Iskusstvo.
- Mamardashvili, M.K., & Pjatigorskij, A.M. (1997). Simvol i soznanie: Vvedenie v ponimanie simvola. Metafizicheskie rassuzhdenija o soznanii, simvolike i jazyke [Symbol and consciousness: Introduction to understanding the symbol. Metaphysical reasoning about consciousness, symbolism and language]. Retrieved 14 July, 2020, from <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3193/3196>
- Migunov, A.S., & Hrenov, N.A. (Eds.) (2007). *Jestetika i teorija iskusstva XX veka: Hrestomatija* [Aesthetics and theory of art of the XX century. Chrestomathy]. The State Institute of Art Studies.
- Perner, J. (1991). Understanding the representational mind. The MIT Press. [A Bradford Book Series.]
- Piaget, J. *Psihologija intelekta* [The Psychology of Intelligence] (A. M. Pjatigorskij, Trans.). (2003). Piter. Retrieved 14 July, 2020, from <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3252/3258> (Original work published 1947)
- Rumjantseva, T.G. (2002). Fichte, Johann Gottlieb. In A.A. Gritsanov (Ed.) *Istorija filosofii: Jenciklopedija* [The history of philosophy: Encyclopedia]. Interpresservis; Knizhnyj Dom.
- Rumjantseva, T.G. (2002). Sistema transcendental'nogo idealizma [The system of transcendental idealism]. In A.A. Gritsanov (Ed.) *Istorija filosofii: Jenciklopedija* [The history of philosophy: Encyclopedia]. Interpresservis; Knizhnyj Dom.
- Ryzhkin, I.Ja. (1984). *Četyre rukopisnye tetradi konspektov i zamečanij po knige E.M. Orlovoj "Intonacionnaja teorija Asaf'eva kak učenje o specifike muzykal'nogo myshlenija: Istorija, Stanovlenie, Sushhnost'"* [Four handwritten notebooks of abstracts and comments on E.M. Orlova's book "Asafiev's intonation theory as a doctrine on the specificity of musical thinking: History, formation, the essence"]. [manuscript]. Muzyka.
- Veraksa, A.N. (2009). Formy znakovoj i simvoličeskoj reprezentatsii v poznavatel'noj dejatel'nosti mladshih shkol'nikov [Forms of sign oriented and symbolic representation in cognitive activity of junior school children]. *Kul'turno-storičeskaja Psihologija* [Cultural and historical psychology], 5 (1), 103–111.
- Veraksa, A.N., Gavrilova, M.N., Bukhalenkova, D.A., Almazova, O.B., Veraksa, N.E., & Collier, Y. (2019). Does Batman™ affect EF because he is benevolent or skilful? The effect of different pretend roles on preschoolers' executive functions. *Early Child Development and Care*. DOI: 10.1080/03004430.2019.1658091
- Veraksa, N.E., & Veraksa, A.N. (2012). *Poznavatel'noe razvitie v doškol'nom detstve: učeбноe posobie* [Cognitive development in preschool: A study guide]. Mozaika-sintez.
- Vygotskij, L.S. (1987). *Psihologija iskusstva* [Psychology of Art]. Pedagogika.
- Zaporozhets, A.V., Usova, A.P. (Eds.). (1966). *Psihologija i Pedagogika Igry Doškol'nika* [Psychology and pedagogy of preschool children's games]. Prosveshhenie.

Alexander N. VERAKSA

D.Sc. (Psychology), Professor, Head of the Psychology of Education and Pedagogics Department, Director of Moscow University Press (Lomonosov Moscow State University), Corresponding Member of Russian Academy of Education, Award Winner of the Russian President's Award for Science and Innovation for Young Scientists

veraksa@yandex.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

grkonson@gmail.com

ВЕРАКСА Александр Николаевич

Доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой психологии образования и педагогики, директор Издательского дома (Типографии) МГУ Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, член-корреспондент Российской академии образования, лауреат Премии Президента Российской Федерации в области науки и инноваций для молодых ученых

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

Boris N. RYZHOV, Anastasia A. TARASOVA / Б.Н. Рыжов, А.А. Тарасова

**PERCEPTION OF CONSTRUCTIVISM OF THE 1920S AND IMPERIAL TECTONICS OF THE 1930S
AS SEEN FROM TODAY**

**ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА 1920-Х
И ИМПЕРСКОЙ ТЕКТониКИ 1930-Х: ВЗГЛЯД СЕГОДНЯ**

Abstract. The article analyzes emotional perception by Moscow students of the Moscow constructivism architecture of the 1920s—early 1930s, which in the mid–1930s was replaced by the monumental imperial tectonics. The changes in these styles stemmed from the socio-political processes occurring in the Soviet Union at that time, which were related to renouncing the utopian idea of the world revolution and its replacement by the patriotic ideology of a socialistic state. In the USSR of mid–1930s, there was a total rejection of all innovative forms of art inspired by the revolution. This led to the transition from constructivism to a new style or “grand” style in architecture, which was supposed to compound the ideas of the greatness and power of the empire with the laconic austerity of socialist morality.

The study was conducted in 2019 at the Moscow City Pedagogical University, and 60 students of the university took part in it. Two series of slides depicting architectural objects of the 1920s–1930s were presented to the subjects. After viewing each image, the participants assessed their feelings according to the SETA method (self-assessment of emotional tone and activity). A detailed description of this technique and the results of its validation are given by B.N. Ryzhov and L.B. Smolovskaya (Ryzhov & Smolovskaya, 2018).

The authors revealed that the architectural forms related to “grand” style were of higher attractiveness. This may be explained by the fact that a significant part of educated youth are mentally fatigued by depersonalized glass and concrete buildings, which dominate in the modern architecture for many decades due to the strong pressure of minimalist traditions dating back to the 1920s constructivism principles. In this context, the monumental imperial tectonics of the second half of the 1930s, which would use elements of traditional stucco, expensive decoration materials and other expressive means typical of traditional architectural styles, was in a clearly preferred position. The data obtained in the study also serve as the basis for a more careful study and preservation of landmarks of monumental imperial tectonics representing the unique architectural heritage of the second half of the 1930s.

Keywords: systems psychology, “grand” style, monumental imperial tectonics, constructivism, emotional impact of architecture, perception of architectural objects

Аннотация. Статья посвящена эмоциональному восприятию московскими студентами сохранившихся в Москве зданий, относимых к архитектуре конструктивизма 1920-х – начала 1930-х годов и пришедшей в середине 1930-х годов на смену этому стилю монументальной имперской тектоники. Смена архитектурных стилей была обусловлена проходившими в то время в Советском Союзе важнейшими общественно-политическими процессами, связанными с отказом от утопической идеи мировой революции и замены ее патриотической идеологией социалистического государства. В то время в СССР произошел тотальный отказ от всех навеянных революцией новаторских форм искусства. В архитектуре

это привело к переходу от конструктивизма к новому или «большому» стилю, который должен был сочетать идеи величия и могущества империи с лаконичной строгостью социалистической морали.

Исследование проводилось в 2019 году на базе Московского городского педагогического университета с участием 60 студентов этого университета. Испытуемым предъявлялись две серии слайдов с изображением архитектурных объектов 1920–1930-х годов. После просмотра каждого изображения испытуемые производили самооценку своего эмоционального состояния по авторской методике СЭТА (самооценка эмоционального тона и активности). Подробное описание этой методики и результатов ее валидации дано Б.Н. Рыжовым и Л.Б. Смолоской (Рыжов, Смолоская, 2018).

В исследовании выявлена более высокая привлекательность архитектурных форм, относимых к «большому» стилю сравнительно с конструктивистской архитектурой. Объяснением этому результату служит накопившаяся среди значительной части образованной молодежи психологическая усталость от обезличенных построек из стекла и бетона, которые на протяжении многих десятилетий предлагает современная архитектура, находящаяся под сильнейшим давлением минималистских традиций, восходящих к принципам конструктивизма 1920–1930-х годов. На этом фоне монументальная имперская тектоника второй половины 1930-х годов, использовавшая элементы классического декора, дорогие отделочные материалы и другие выразительные средства, свойственные традиционным архитектурным стилям, оказывается в явно предпочтительном положении. Полученные в исследовании данные также служат основанием для более внимательного изучения и сохранения представляющих уникальное архитектурное наследие памятников монументальной имперской тектоники второй половины 1930-х годов.

Ключевые слова: системная психология, «большой» стиль, монументальная имперская тектоника, стиль конструктивизм, эмоциональное воздействие архитектуры, восприятие архитектурных объектов

Введение

Уже столетие в художественной и научной среде не стихают споры о путях развития архитектуры и искусства в Новейшую эпоху. Является ли резкий отказ от реалистического искусства и архитектурных канонов прежнего времени просто очередным этапом развития культуры в период глобализации и ускоряющегося технологического прогресса, или же эти процессы свидетельствуют о глубоком кризисе культуры и цивилизации в целом? Мнение большинства искусствоведов и представителей художественной среды склоняется к первому ответу. Однако при этом нельзя исключить корпоративную предвзятость, вступающую в противоречие с мнением большинства (Бодрийар, 2011, с. 114–122, Сорокин, 2010, с. 294–312). Примером различной оценки художественных ценностей творческой элитой и широкими слоями общества служит относительная немногочисленность посетителей галерей современного искусства, включая такие известные музеи, как Центр Помпиду в Париже. По контрасту собрания произведений классического искусства пользуются настолько большой популярностью, что это создает серьезные затруднения для желающих посетить галереи Лувра, Уффици, музеев Ватикана или Эрмитажа.

В этом примере явно выступает противоречие мировоззрений, эстетических и психологических установок художественной элиты и основной массы современного общества.

Для художественной элиты уже давно, почти столетие, реальность из объективной превратилась в субъективную, существующую только как эффект процесса симуляции, как ее спекулятивный элемент (Давидич, 2014, с. 413, Совр. философ. слов., 1996, с. 376). *Считая свое мнение априорно верным, элита предписывает (а иногда и просто навязывает обществу) свой идеал искусства, суть которого состоит в принципиальном отсутствии всякого идеала.* В весьма обстоятельном труде, посвященном стилевым особенностям архитектуры, Т. Давидич отмечает феномен «мерцания смыслов» культурных установок современной художественной элиты. «Ныне в мире, — замечает автор, — существует некая пестрая картина разных недолговечных и одномоментно существующих стилевых течений [...] популярным стало изобретение все новых и новых приемов и форм, способных поразить воображение» (Давидич, 2014, с. 414).

Взгляды художественной элиты (Людвиг Мис ван дер Роэ¹, Жан Пруве², Хайнц Хильмер³, Тони Кеттл⁴, Дарья Жукова⁵ и многие другие) представляют разительный контраст культурным установкам большинства общества, эстетические предпочтения которого, с одной стороны, выглядят куда как более консервативно, но в то же время весьма чутко отражают вызревающие перемены общественного сознания. Как отмечает R. Gifford, существует глубокая сущностная связь между ценностными ориентациями человека и характеристиками окружающей его жизненной среды (Gifford, 2002, p. 323–334, Gifford & McCunn, 2013, p. 87–95). Без ее учета психология не способна дать действительного представления о поведении человека в реальном мире (Bonnes, M., & Bonaiuto, M., 2002 с. 29). Одной из возможностей лучшего понимания путей развития современной культуры является изучение психологических особенностей восприятия культурных объектов нашими современниками (Вырва, Леонтьев, 2015, с. 96–111). В том числе выяснение специфики непосредственных эмоциональных впечатлений, полученных представителями молодежных групп при знакомстве с наиболее заметными архитектурными стилями XX столетия.

Целью настоящей работы стала сравнительная оценка психологических особенностей восприятия современной молодежью архитектурных объектов, созданных в России во второй четверти XX века в стиле конструктивизм и в традициях монументальной имперской тектоники.

Архитектурный стиль конструктивизма и имперская тектоника

Первая мировая война стала своеобразным рубежом, за которым последовал масштабный кризис духовного развития европейской цивилизации. Многие прежние ценности оказались отброшены (Рыжов, 2017). В жизнь властно и повсеместно вторгались новые технологии. На политической арене набирали силу маргинальные движения, грозившие разрушением всему прежнему общественному порядку. В этих условиях прежние архитектурные

¹ Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969), выдающийся немецкий архитектор, создатель Новой национальной галереи в Берлине (1968).

² Жан Пруве (1901–1984), известный французский архитектор и дизайнер, председателем жюри по оформлению Центра Помпиду в Париже (1971).

³ Хайнц Хильмер (р. 1936), известный немецкий архитектор, один из создателей Культурфорума в Берлине (1989).

⁴ Тони Кеттл, современный британский архитектор, автор проекта Лахта-Центр в Санкт-Петербурге (2006–2012).

⁵ Дарья Жукова (р. 1981), современный российский дизайнер, основатель музея современного искусства «Гараж» в Москве (2008).

традиции уступили место новому стилю, который лишь отчасти мог быть назван архитектурным, поскольку он практически не содержал никаких элементов декора или пластически выразительных решений, направленных на достижение особого психологического и эстетического эффекта, к которому стремились архитекторы прежнего времени. Воплощение в камне идеи красоты и гармонии, общественных идеалов или прихотливой индивидуальности природных форм — все это было принесено в жертву требованию рационализма и функциональной оправданности в сугубо материальном, практическом смысле. Стиль этот получил название конструктивизм. И лишь демонстративный акцент на тех или иных элементах конструкции позволял рассматривать это направление в контексте архитектуры, а не исключительно строительных технологий (Иконников, 2004, с. 284–391).

Одной из наиболее ярких страниц развития нового стиля стал советский конструктивизм, получивший широкое распространение с середины 1920-х до начала 1930-х годов. Учитывая исторические реалии послереволюционного времени, для которого было характерным резко негативное отношение ко многим явлениям прежней, так называемой «буржуазной» культуры, включая и архитектуру предшествующего времени, новый стиль приобрел доминирующее значение на заре советской эпохи. В этом стиле возводились различные общественные здания — клубы, павильоны на выставках, учебные и административные учреждения, общежития специалистов. На непродолжительное время СССР стал одним из мировых лидеров развития конструктивистского направления в архитектуре (Хан-Магомедов, 1996, с. 335–483), привлекая к себе внимание мирового архитектурного сообщества (Паперный, 2016).

В то же время в мировой практике зарождались и набирали силу иные архитектурные тенденции, названные *имперской монументальной тектоникой* (Васильченко, 2010). В современной литературе в силу различных и часто не связанных с психологией и искусством обстоятельств этот термин не имеет широкого распространения вследствие ряда исторических причин. Среди них, возможно, наиболее важным является то обстоятельство, что имперская тектоника получила широкое распространение в нацистской Германии, благодаря чему ее стилевые особенности чаще всего рассматривают в контексте политической пропаганды Третьего рейха (Васильченко, 2010, с. 4–6). Нередко столь же негативное отношение ожидает и советскую архитектуру второй половины 1930-х годов, которую также рассматривают как инструмент политической пропаганды, лишенный признаков явной художественной самостоятельности (Хмельницкий, 2006, с. 10–11).

Все это привело к тому, что построенные в традициях монументальной имперской тектоники здания чаще всего относят к стилю ар-деко (Хмельницкий, 2006, с. 10–11) или постконструктивизма (Селиванова, 2019). Однако ни одно из этих определений не представляется удачным. Ар-деко обычно понимают как смешение элементов модернизма и неоклассицизма (Benton et al., 2015). Еще менее удачен термин «постконструктивизм», указывающий лишь на время возникновения стиля, но никак не на его содержание⁶.

В этой связи очевидные архитектурно-художественные особенности нового «большого» стиля (Диунов, 2010) или стиля «магно» (от латинского «magno» — большой) и его явная связь с «имперскими» периодами истории всего лишь нескольких стран позволяет выделить его из контекста сопутствующих ему стилей мировой архитектуры, рассматривая ее в качестве особого направления архитектуры первой половины XX века. Страной, где

⁶ Следуя подобной логике, архитектуру классицизма следовало бы назвать «постбарокко».

зародился этот стиль, стали США, а самыми ранними постройками — возведенные еще накануне Первой мировой войны небоскребы Метлайф-тауэр и Вулворт-билдинг в Нью-Йорке (Рис.1).

Рис. 1. *Фрагменты первых небоскребов в Нью-Йорке: слева — Метлайф-тауэр (Napoleon LeBrun & Sons, 1905–1909), справа Вулворт-билдинг (арх. К. Гильберт, 1910–1913)*⁷



С одной стороны, стиль этих зданий была весьма эклектичный, воспроизводя многие элементы строений различных предшествующих эпох: Метлайф-тауэр напоминает средневековую итальянскую кампанилу, Вулворт-билдинг содержит многие детали готической архитектуры и отчасти ампирные черты. Однако главное в них — не детали, а общее ощущение мощи и имперского величия страны, символом которой они являлись в пред- и послевоенную эпоху. Бесспорное экономическое лидерство США после окончания Первой мировой запечатлелось в еще более грандиозных постройках, венцом которых стали возведенные в 1930–1931 годах в Нью-Йорке 320-метровый Крайслер-билдинг и знаменитый Эмпайр-стейт-билдинг, высотой 381 метр. Эти здания также, напоминая гигантские модели готических башен, несут в себе многие черты архитектуры ар-деко, но прежде всего являются зримым свидетельством американского могущества.

Вместе с тем в середине 1930-х годов у США появляются конкуренты. На мировую сцену выходят еще две мощные империи, СССР и Германия, в которых свойственные в это время большинству европейских стран конструктивистские тенденции в архитектуре приносятся в жертву монументальной имперской тектонике. При этом, если большая часть выполненных в этом стиле германских построек просуществовала совсем недолго и оказалась

⁷ Исходные материалы для представленных фотографий см. / Image source: https://live.staticflickr.com/5252/5496828331_3b6e8e3483_b.jpg, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/New_York_City_Woolworth_Building_07.jpg.

разрушенной в результате Второй мировой войны или последующих реконструкций, то лучшие образцы советского большого стиля второй половины 1930-х годов сохранились до наших дней практически неизменными. Они представляют наиболее «чистые» образцы этого стиля. В политическом отношении США являлись сочетанием традиционной демократии, с одной стороны, и имперского могущества — с другой. Это неизбежно размывало имперские черты в американской архитектуре, придавая ей более эклектический характер. Напротив, СССР второй половины 1930-х – начала 1940-х годов был классической империей со всеми ее атрибутами: огромной территорией, военной и экономической мощью, непререкаемой волей единолично правящего вождя. После отказа в середине 1930-х от утопической идеи мировой революции и замены ее патриотической идеологией социалистического государства в СССР произошел тотальный уход от всех навеянных революцией новаторских форм искусства. В архитектуре это привело к переходу от конструктивизма к новому стилю, который должен был сочетать идеи величия и могущества империи с лаконичной строгостью социалистической морали.

Создателями нового стиля в СССР нередко становились архитекторы, еще недавно считавшиеся лидерами советского конструктивизма — И. Голосов, А. Щусев, Л. Руднев, В. Мунц. Не удивительно, что некоторые элементы этого стиля как бы наследуют отдельные черты конструктивизма. Например, можно отметить определенную схожесть кубического элемента фасада академии им. Фрунзе, Москва, 1937 (Рис. 2) и объемных элементов фасада Дома культуры им. И. В. Русакова, Москва, 1929 (Рис. 1). Однако, в отличие от конструктивистских построек, здания «большого» стиля или стиля магно украшены колоннами, барельефами, аттиками и карнизами, но главное — поражают своей мощью, стройностью и безупречной симметрией.

Какой отклик два этих, сменяющих друг друга стиля находят у наших молодых современников сегодня? Какому из них они отдают предпочтение? Ответ на этот вопрос позволяет не только выбрать наиболее желательные архитектурные формы общественных зданий но и получить представление о более глубоком уровне смыслов и жизненных ценностей молодежи. Как замечает Т. Кассиди, понять внутреннее состояние человека при взаимодействии с окружающей средой, для того чтобы оптимизировать, — это состояние (Cassidy, 1997).

Методика

Исследование эмоционального восприятия московскими студентами зданий, относимых к стилю конструктивизм 1920-х – начала 1930-х годов и сменившему его в середине 1930-х годов «большому стилю» проводилось в 2019 году на базе Московского городского педагогического университета с участием 60 студентов этого университета и включало демонстрацию испытуемым на большом экране с помощью проектора изображений зданий, построенных в Москве в 1920–1930 годы. При этом один блок изображений включал здания, построенные в стиле «конструктивизм», а другой блок — здания в так называемом стиле «магно» второй половины 1930-х годов.

В первом блоке это были здание ЦСУ СССР (ул. Мясницкая, 39, арх. Ле Корбюзье, 1929 (Рис.2)), Дом культуры им. И.В. Русакова (ул. Стромынка 6, арх. К. Мельников, 1927), Дом культуры им. С. Зуева (ул. Лесная. 18, арх. И. Голосов, 1929), Здание Наркомзема (ул. Садовая-Спасская, 11/1, арх. А. В. Щусев, А.З. Гринберг, 1928–1932). Во втором — здание библиотеки им. Ленина (ул. Воздвиженка 3, арх. В. Гельфрейх, В. Щуко, 1928–1958

(Рис. 3)), здание Наркомата по военным и морским делам (Б. Знаменский пер., арх. Л. Руднев, В. Мунц, 1934–1936), здание академии РККА им. М.В. Фрунзе (проезд Девичьего Поля, 4, арх. Л. Руднев, В. Мунц, 1937), здание Государственного архива революции (большая Пироговская ул.17, арх. А.Ф. Волхонский. 1938). Длительность просмотра каждого изображения составляла 0.5 мин.

Рис. 2. Образец слайда серии «Конструктивизм»
Здание ЦСУ СССР (ул. Мясницкая, 39, арх. Ле Корбюзье, 1929)⁸



Рис. 3. Образец слайда серии «Большой стиль 1930-х г.»
Здание библиотеки им. Ленина (ул. Воздвиженка 3,
арх. В. Гельфрейх, В. Щуко, 1928–1958)⁹

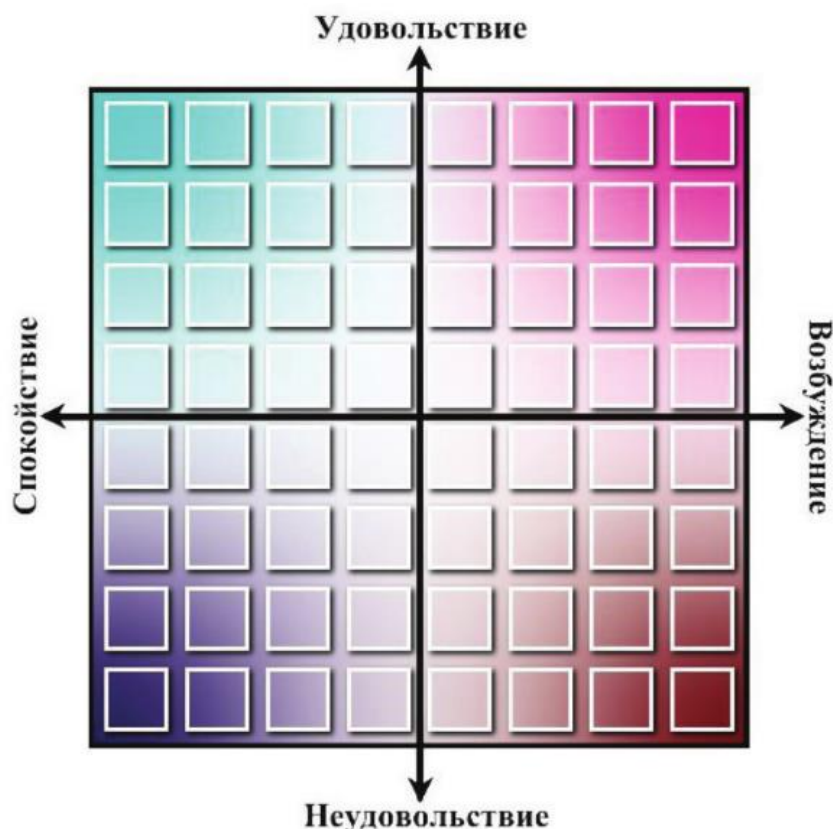


⁸ Исходные материалы для представленных фотографий см. / Image source: https://www.moscowmap.ru/_public/article-img/dom-tsentosoyuza-0.jpg, <https://liveinmsk.ru/places/doma/centrosouz> (30.12.2020).

⁹ Источник изображения см. / Image source: https://simple.wikipedia.org/wiki/Russian_State_Library#/media/File:W_DSC1230.jpg (30.12.2020).

По окончании знакомства с изображениями испытуемый заполнял бланк методики СЭТА — Самооценка эмоционального тона и активности. (подробное описание см.: Рыжов, Смоловская, 2018, с. 5–13). Для визуализации своего состояния обследуемому предлагалась сделать отметку в соответствующей ячейке матрицы состояний (Рис. 4), образованной двумя шкалами: Y (удовольствие – неудовольствие) и X (возбуждение – успокоение), отражавшими его состояние по шкале «возбуждение – успокоение». Максимальные индексы оценок располагались по периферии матрицы.

Рис. 4. Бланк методики СЭТА



Напротив, эмоционально нейтральному состоянию соответствовала точка, расположенная в геометрическом центре матрицы. Этому состоянию, как предполагалось, соответствовало и фоновое состояние испытуемого перед началом просмотра изображений. После просмотра каждого изображения испытуемому предлагалось заполнить новый бланк методики СЭТА.

Закончив знакомство с блоком изображений испытуемый выполнял методику ШДЭ К. Изарда. Особенностью интерпретации полученных при этом данных было выделение индексов позитивных и негативных эмоций — ПЭМ и НЭМ, соответственно.

Результаты

Вторая часть эмпирического исследования была направлена на получение характеристик эмоционального восприятия московскими студентами зданий, относимых к стилю конструктивизма 1920 – начала 1930 годов и сменившему его в середине 1930-х годов «большому стилю».

Сравнительный анализ эмоционального восприятия московскими студентами зданий, относимых к стилю конструктивизма 1920 – начала 1930 годов и сменившему его в середине 1930-х «большому стилю» (см. таблицу 1) выявил статистически достоверное ($p < 0,01$) преобладание оценок эмоционально позитивного восприятия архитектуры в стиле «магно» или «большом» стиле второй половины тридцатых годов XX века. Среднее значение показателей самооценки позитивного эмоционального состояния при просмотре изображений зданий, построенных в стиле «магно», равнялось 0,87 балла против 0,03 балла, полученных при просмотре изображений конструктивистских зданий, построенных всего лишь несколькими годами ранее.

Оценка показателей активности обследуемых при просмотре изображений двух стилей не выявила значимых различий, а сами показатели активности в обоих случаях находились на минимальном уровне.

Табл. 1. *Индексы эмоционального тона и активности после просмотра изображений зданий, построенных в разных стилях*

Индексы самооценки состояния по шкалам	СТИЛЬ			
	Конструктивизм		«магно»	
	М	σ	М	σ
Удовольствие-неудовольствие	0,03	0,49	0,87	0,72
Возбуждение-успокоение	-0,26	0,60	0,00	0,26

Полученные по методике СЭТА результаты подтверждаются также результатами сравнительной оценки эмоционального состояния, полученными по методике К. Изарда (табл. 2).

Табл. 2. *Индексы позитивных и негативных эмоций обследуемых после просмотра изображений зданий, построенных в разных стилях*

ИНДЕКС	СТИЛЬ			
	Конструктивизм		«магно»	
	М	σ	М	σ
Позитивных эмоций	18.2	5.2	21.4	4.6
Негативных эмоций	19.9	5.8	12.8	4,8

Как видно из этой таблицы, усредненный индекс позитивных эмоций при просмотре изображения зданий, построенных в стиле «магно» (или «большом стиле») находился в диапазоне умеренно выраженных оценок, и на 8,6 балла превышал соответствующие данные усредненного индекса негативных эмоций, находившиеся в диапазоне слабо выраженных оценок.

В отличие от этого индекс позитивных эмоций при знакомстве с изображениями архитектуры предшествующего периода находился в диапазоне слабо выраженных оценок, и на 1,7 балла уступал соответствующим данным негативных эмоций, находившихся в диапа-

зоне умеренно выраженных оценок. При этом последние достоверно (при $p < 0,01$) превосходили показатели негативных эмоций, полученный при просмотре изображений стиля «магно».

Интерпретация обнаруженного феномена отчасти опирается на уже отмеченные ранее затруднения зрительного восприятия, которые имеет лишенная декоративных элементов архитектура конструктивизма. Безусловно, свою роль играет и эстетическая неудовлетворенность массовыми типовыми застройками подавляющей части современного городского пространства. Эта неудовлетворенность неизбежно бросает тень на конструктивизм ввиду того факта, что идеология безликого типового строительства является прямым продолжением многих принципов, которые столетие назад легли в основу конструктивистской революции в архитектуре.

Разумеется, все это делает стиль «магно» более выигрышным для обследуемых. Наконец, нельзя игнорировать и немаловажный для многих социально-исторический аспект, отчетливо выступающий в архитектурных формах каждого из упомянутых стилей. Как показало исследование перевес оказался на стороне воплощающего имперскую, государственную идею стиля «магно» или «большого» стиля 1930-х годов, более предпочтительного для большинства обследуемых чем воплощающий идеи функционализма и интернационализма стиль конструктивизм.

Заключение

Исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Современная учащаяся молодежь более положительно воспринимает архитектурные формы монументального стиля магно конца 1930-х годов, сравнительно со строениями в традиции конструктивизма.
2. Исследование показало, что значительная эмоциональная привлекательность архитектурных форм, относимых к стилю магно, связана с тем, что лежащие в его основе эстетические и социальные идеалы в большей мере отвечают эстетическим и социально-идеологическим предпочтениям современной молодежи, чем идейно-политические и эстетические взгляды сторонников конструктивизма.
3. Проведенное исследование высветило определенные опасности, которые заключает в себе повсеместная эксплуатация принципов конструктивизма при создании архитектурной среды, предназначенной для молодежи. В настоящее время вытеснение конструктивистскими зданиями других архитектурных форм приводит к парадоксальной ситуации: стремясь к формированию гармонично развитого человека, общество использует архитектуру как инструмент глубинного психологического воздействия для получения полностью противоположного результата.
4. Выявленный в исследовании феномен эмоционально положительного восприятия современной молодежью архитектурных объектов, построенных в монументальном «большом стиле» конца 1930-х годов, целесообразно учитывать в практике психологической работы с молодежью, в том числе при формировании положительного психоэстетического фона и позитивных психологических установок при проведении психологических консультаций и тренингов.

5. Полученные результаты исследования могут быть использованы в ходе эргономической и психологической экспертизы при проектировании зданий и архитектурных комплексов, предназначенных для использования молодежью.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Архитектура: правда или радикальность? // Социологические исследования. 2011. № 5. С. 114–122.
2. Васильченко А.В. Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе. М.: Вече, 2010, 352 с.
3. Вырва А.Ю., Леонтьев Д.А. Субъективная семантика архитектурных образов. 1. Возможности субъективно-семантических методов в исследовании восприятия архитектуры // Культурно-историческая психология. 2015. Т. 11. № 4. С. 96–111.
4. Давидич Т.Ф. Стиль как язык архитектуры. Харьков: Гуманитарный центр, 2014. 424 с.
5. Диунов М. Сталинский «Большой стиль» // Столетие. 27 мая 2010. URL: http://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/stalinskij_bolshoj_stil_2010-05-27.htm
6. Рыжов Б.Н. Системная психология. М.: Т8 Издательские Технологии, 2017, 356 с.
7. Рыжов Б.Н., Смоловская Л.Б. Методика самооценки эмоционального тона и активности СЭТА // Системная психология и социология, 2018, № 3 (27). С. 5–13.
8. Селиванова А.Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М.: БуксМАрт, 2019, 320 с.
9. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. М.: Архитектура-С, 2004. 400 с.
10. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.
11. Сорокин П. Флуктуация идеациональных и чувственных форм в архитектуре // Вильковский М.Б. Социология архитектуры. М.: Фонд «Русский авангард», 2010. С. 294–312.
12. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат. 1996. 709 с.
13. Хмельницкий Д.С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2006, 374 с.
14. Benton C., Benton T., Wood G. Art Deco 1910–1939. Abrams, 2015, 400 p.
15. Bonnes M., Bonaiuto M. Environmental psychology: From spatial-physical environment to sustainable development // Handbook of environmental psychology / R. Bechtel & A. Churchman. New York: Wiley, 2002, pp. 28–54.
16. Cassidy T. Environmental psychology: Behaviour and Experience in Context. Psychology press [Taylor and Francis group], 1997. 282 p.
17. Gifford R. Making a difference: Some ways environmental psychology has improved the world // Handbook of environmental psychology / R. Bechtel & A. Churchman. New York: Wiley, 2002, pp. 323–334.
18. Gifford R., & McCunn L.J. Appraisals of built environments and approaches to their design that promote well-being and behavior / L. Steg, A.E. van den Berg, J.I.M. de Groot. Environmental psychology: An introduction. New York: Wiley-Blackwell, 2013, pp. 87–95.

19. McCunn L.J., Gifford R. Choosing between modern and heritage buildings for professional services // *International Journal of the Built Environment and Asset Management*. 2016. № 2, pp. 80–98.

References

- Baudrillard, J. (2011). Arkhitektura: pravda ili radikal'nost'? [Architecture: Truth or Radicalism?]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Case studies], 5, 114–122.
- Benton C., Benton T., & Wood G. (2015). *Art Deco 1910–1939*. Abrams.
- Bonnes, M., & Bonaiuto, M. (2002). Environmental psychology: From spatial-physical environment to sustainable development. In: R. Bechtel & A. Churchman (Eds.), *Handbook of environmental psychology* (pp. 28–54). Wiley.
- Cassidy, T. (1997). *Environmental psychology: Behaviour and Experience in Context*. Psychology press [Taylor and Francis group].
- Davidich, T.F. (2014). *Stil' kak yazyk arkhitektury* [Style as language of architecture]. Gumanitarnyy tsentr.
- Diunov M. (2010). Stalinskij «Bol'shoj stil'» [Stalin's "Big Style"]. *Stoletie* [Century]. http://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/stalinskij_bolshoj_stil_2010-05-27.htm
- Gifford, R. (2002). Making a difference: Some ways environmental psychology has improved the world. In R. Bechtel & A. Churchman (Eds.), *Handbook of environmental psychology*, 323–334. Wiley.
- Gifford, R., McCunn, L.J. (2013). Appraisals of built environments and approaches to their design that promote well-being and behaviour. In L. Steg, A.E. van den Berg, & J.I.M. de Groot (Eds.), *Environmental psychology: An introduction*, 87–95. Wiley-Blackwell.
- Ikonnikov, A.V. (2004). *Utopicheskoe myshlenie i arkhitektura: Sotsial'nye, mirovozzrencheskie i ideologicheskie tendentsii v razvitii arkhitektury* [Utopian thinking and architecture: Social, worldview and ideological trends in the development of architecture]. Arkhitektura-S.
- Khan-Magomedov, S.O. (1996). *Arkhitektura sovetского avangarda: Problemy formoobrazovaniya, Mastera i techeniya* [The architecture of the Soviet Avant-Garde: Problems in shaping, Masters and trends] (Book 1). Stroyizdat.
- Khmel'nitskiy, D.S. (2006). *Arkhitektura Stalina: Psikhologiya i stil'* [Stalin's architecture: Psychology and style]. Progress-Traditsiya.
- McCunn, L.J., Gifford, R. (2016). Choosing between modern and heritage buildings for professional services. *International Journal of the Built Environment and Asset Management* (2), 80–98.
- Paperny, V.Z. (2016). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Ryzhov, B.N. (2017). *Sistemnaya psikhologiya* [Systems psychology]. T8 Izdatel'skie Tekhnologii.
- Ryzhov, B.N., Smolovskaya, L.B. (2018). Metodika samoosneni emotsional'nogo tona i aktivnosti SETA [Self-assessment of emotional tone and activity — SETA]. *Sistemnaya psikhologiya i sotsiologiya* [Systems psychology and sociology], 3 (27), 5–13.
- Selivanova, A.N. (2019). *Postkonstruktivizm. Vlast' i arkhitektura v 1930-e gody v SSSR* [Post-constructivism. Authorities and architecture in the 1930s in the USSR]. BooksMArt.
- Sorokin, P. (2010). Fluktuatsiya ideatsional'nykh i chuvstvennykh form v arkhitekture [Fluctuation of ideational and sensual forms in architecture]. In M. Vil'kovskiy (Ed.), *Sotsiologiya arkhitektury* [Sociology of architecture] (pp. 294–312). Fond "Russkiy avangard".

- Vasil`chenko, A.V. (2010). *Imperskaya tektonika: Arkhitektura v Tret'em reykh* [Imperial tectonics. Architecture in the Third Reich]. Veche.
- Vyrva, A.Yu., & Leont`ev D.A. (2015). Sub`ektivnaya semantika arkhitekturnykh obrazov. 1. Vozmozhnosti sub`ektivno-semanticheskikh metodov v issledovanii vospriyatiya arkhitektury [Subjective semantics of architectural images: 1. The possibilities of subjective-semantic methods in the study of perception of architecture]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology journal], 11 (4), 96–111.

Boris N. RYZHOV

D.Sc. (Psychology), Professor, Head of the Department of Pedagogical Age and Social Psychology at the Moscow City Pedagogical University, Chairman of the Editor Council of the *Systems Psychology and Sociology Journal*, Award Winner of the Government of the Russian Federation (2009), Honoured Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

РЫЖОВ Борис Николаевич

Доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогической возрастной и социальной психологии Московского городского педагогического университета, председатель редакционного совета журнала «Системная психология и социология», лауреат Премии Правительства России (2009), Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации

rizhov51@mail.ru

Anastasia A. TARASOVA

3^d year Graduate student, Moscow City Pedagogical University (Supervisor—D.Sc. (Psychology), Professor *Boris N. RYZHOV*)

ТАРАСОВА Анастасия Александровна

Аспирант 3-го года обучения Московского городского педагогического университета (науч. рук. — д-р психологических наук, профессор Б.Н. Рыжов)

anastasia-876@yandex.ru

Margarita L. MAZO / Маргарита Мазо

THE HEART OF LAMENT: ETHNOMUSICOLOGICAL AND PSYCHOPHYSIOLOGICAL APPROACHES
TO THE ANALYSIS OF THE LISTENERS' AFFECTIVE RESPONSE

СЕРДЦЕ ПРИЧЕТА: ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ И ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ
К АНАЛИЗУ АФФЕКТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ СЛУШАТЕЛЯ

Abstract. Most of empirical research on music and emotion has been focused on Western art music, with the results implicitly assumed to be universally germane. Meanwhile, ethnomusicology's fundamental premise maintains that socio-cultural factors, performance context, the entire habitus, and individual experience mediate all aspects of musical involvement. Recent research on emotion in several scientific disciplines is shifting the focus from universally invariant to individual correlates, culturally and socially dependent and context specific.

Lament is known in many cultures throughout the world as a traditional form to voice spontaneous or ritualized grief. Its sound merges singing, chanting, gasps, different voice qualities and paralinguistic features of negative emotions. In Russian villages, lamenting is considered as highly emotional and disturbing, yet calming experience of "feeling better afterward." This study was set to explore this duality by using a combination of ethnomusicological and psychophysiological methods to investigate physiological and subjective responses to lament, such as heart rate (HR), heart rate variability (HRV), and breathing. The psychophysiological component of this study is grounded in the model of the hierarchical integration of the central and autonomic nervous systems in Thayer and Lane's *Neurovisceral Integration* (2000).

Based on the premise that individual responses to music are partially formed by the entire habitus, cognitive cultural experience, and individual's physiology, I developed an experiment to examine the universality and cultural and personal relativity of diverse affective responses to vocal expressions of grief emotions by comparing affective responses of HR and HRV to three vocal modalities of grief: speaking, singing, and lamenting.

The experiment established that a convergence of physiological (healthy-high level of HRV at rest), cognitive cultural (inculturation), and cognitive individual factors is necessary to receive the benefits of the transformative power of lament in extreme situations. A synergy of these three factors is possibly a source of involuntary regulation of negative emotions that causes people "feel better afterward." Collectively, all factors of lament practice, vastly known throughout human history and geography, point to a vital role of lament as part of adaptation processes that support human life.

Keywords: ethnomusicology and science, psychophysiology, experiment, empirical research, funeral ritual and lament, affective heart responses (HR and HRV) and lament, lament and adaptation, regulation of negative emotions, cognitive reactions to lament, inculturation, music and emotion, sonic cues, voice quality and emotion

Аннотация. Большинство эмпирических исследований, посвященных музыке и эмоции, сосредоточено на западной классической музыке, но их результатам придается универсальное значение. Между тем фундаментальная предпосылка этномузыковедения полагает, что локальные социокультурные факторы, контекст исполнения, среда обитания и индивидуальный опыт влияют на восприятие музыки. Современные исследования эмоции

в некоторых научных дисциплинах переместили фокус с универсально инвариантных на индивидуальные корреляты, культурно и социально специфичные для контекста.

Плач известен во многих культурах мира как традиционная форма спонтанного или ритуального оплакивания. Он объединяет пение, возгласы, стоны, тембр голоса и паралингвистические выражения негативных эмоций. В русских деревнях оплакивание считается эмоционально трудным и тревожным, но успокаивающим и помогающим «чувствовать себя лучше после этого». Данная статья анализирует эту двойственность, используя этномузыковедческие и эмпирические методы для изучения физиологических (СР — сердечного ритма, ВСР — его вариабельности, а также дыхания) и субъективных реакций на плач слушателей, знакомых и незнакомых с русской культурой. Психофизиологический компонент этого исследования основан на модели нейровисцеральной интеграции Дж. Тайера и Р. Лейна (2000), где рассматривается иерархическое взаимодействие центральной и вегетативной нервных систем в управлении СР и ВСР.

Исходя из понимания индивидуальных реакций на музыку как сформировавшихся на основе когнитивного культурного опыта всего габитуса, а также физиологии слушателя, был разработан эксперимент для изучения универсальности и культурной относительности индивидуальных аффективных реакций на вокальные выражения эмоций. Сравнивались аффективные реакции СР и ВСР на три формы выражения горя: речь, пение и плач.

Результаты установили, что конвергенция физиологических (высокий уровень ВСР в состоянии покоя) и когнитивных факторов, связанных как с инкультурацией, так и с индивидуальными свойствами личности, необходима для эффективности преобразующей силы плача и для восстановления ВСР до уровня покоя. Совместное действие этих трех факторов является одним из источников непроизвольной регуляции негативных эмоций, помогающих людям «чувствовать себя лучше после этого». В совокупности все факторы практики плачей, широко известной в истории и географии человечества, указывают на жизненно важную роль плача как части крупных процессов адаптации, поддерживающих человеческую жизнеспособность.

Ключевые слова: этномузыковедение и наука, психофизиология, эксперимент, эмпирические исследования, похоронный ритуал и плач, причитания, аффективные реакции сердца (СР и ВСР) и плач, плач и адаптация, регуляция негативных эмоций, когнитивная реакция на плач, инкультурация, музыка и эмоции, сонорные сигналы, тембр голоса и эмоции

В статье рассматриваются погребальные плачи-причеты-причитания как неотъемлемая часть масштабного адаптивного процесса, регулирующего негативные эмоции в критические моменты жизни¹. На протяжении веков плач сохранял свою способность изменяться не только в ответ на крайне эмоциональные ситуации и жизненные трансформации, но и как прямой канал продуктивного управления ими. Этнографические исследования плача продемонстрировали его роль как в выражении эмоций горя и скорби, так и в мобилизации систем социальной поддержки. Сопоставляя ранние этнографические наблюдения с новыми эмпирическими исследованиями аффективных реакций сердца на русские плачи,

¹ Настоящая статья является русскоязычной версией следующей публикации: (Mazo, 2019). Новый вариант текста был специально подготовлен для Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия» и представлен в сборник по ее материалам с любезного разрешения редакции *Cultural sustainabilities: Music, media, language, advocacy*. Перевод выполнен Владимиром Марченковым и Мариной Рыцаревой.

настоящая статья дает представление о роли плача в предотвращении физического и когнитивного расстройства человека, пострадавшего от горя. *Цель данного исследования* — проверить гипотезу о плаче как критическом компоненте произвольного регулирования эмоций, который является принципиально важным для поддержания человеческой жизни.

О бытовании плача

Во многих культурах мира с древних времен плачи передавались из поколения в поколение как выражение скорби и страданий. Известны научные труды о плачах в Китае (McLaren, 2008), Палестине (Racy, 1985), Греции (Caraveli-Chaves, 1980), Ирландии (Ó Laoire, 2005), Карелии (Gomon & Konkka, 1977, Tolbert, 1990, Tolbert, 2007), Венгрии (Kiss & Rajeczky, 1966), Папуа-Новой Гвинеи (Feld, 1982, Feld, 1990), Американо-индейской Бразилии (Urban, 1988, Urban, 1996) и многих других странах. В России письменные упоминания о плачах относятся к X веку, но они явно существовали в устной традиции гораздо раньше. Как правило, исполнителями плача являются женщины.

Будучи чрезвычайно эмоциональными и личными, плачи, тем не менее, строго регулируются местными традициями. Несмотря на огромное разнообразие и локальную специфику структурных, мелодических и поэтических форм причитания, его звучание узнаваемо в любых культурах. Плач соединяет в себе пение с поэтическим текстом, речевые фразы или просто отрывки слов, экспрессивные крики и восклицания. Он также включает паралингвистические жесты рыданий и воплей, такие как огласованное дыхание, тремор, вздохи, всхлипывания, быстрые звуковысотные колебания тона и слезный носовой тембр (Mazo, 1978, Mazo, 1994a, Mazo, 1994b, Urban, 1988, Vaughn, 1990). В совокупности эти многосложные вокализации порождают безошибочно узнаваемую звуковую среду плача.

Во время фольклорных экспедиций в русских деревнях меня поражали неоднократные высказывания местных женщин о том, что оплакивание является не только чрезвычайно эмоциональным и тревожным, но и успокаивающим: «Причитание разбивает мое сердце, но после этого я чувствую себя лучше» (Mazo, 1975, Mazo, 1994a, p. 164). Рассматриваемый в этом ключе плач служит катартическим облегчением скорби, подобным целительному трансу, который Томас Чордас сравнивает с «биокультурным черным ящиком» (Csordas, 1994, p. 3). *Эксперимент по аффективным реакциям сердца на русские плачи, рассмотренный далее в этой статье, является первым шагом в его разблокировании.*

Чтобы контекстуализировать историческую устойчивость плача, как и результаты эксперимента, выделю здесь некоторые фундаментальные этнографические и перформативные аспекты русских плачей. Плач — неоднородное явление, и он может иметь различную эмоциональную интенсивность, от полного отчаяния и опустошения до подчинения и принятия. Плачи могут быть очень разными, от интровертных и подавленных, и тогда они произносятся тихим и мягким голосом, до раздраженных, агонизирующих, с громкими криками отчаяния. Наше внимание здесь сосредоточено на погребальных плачах, но плачи также могут быть при поминовении или свадебными (в настоящее время редкими). Их можно услышать как реакцию на войны, стихийные бедствия и социальные потрясения. Они также встречаются в частных неритуальных контекстах, в состояниях чрезвычайной грусти или тревоги, но также и радостного возбуждения, счастья. Если суммировать, плачи

оказываются уместными в любом контексте, который может вынудить взрослого плакать со слезами (см. Vingerhoets et al. 2001 для обзора исследований по плачу)².

В России похоронное оплакивание чаще всего называется плачем. Бытовой и песенный плач действительно имеют много общего (карельские плачи даже называются «плач со словами» (Tolbert, 1990, Tolbert, 2007)). Но, несмотря на сходство с бытовым плачем, песенный плач гораздо сложнее. Как часть сложного ритуала он вбирает в себя социальные, культурные и эмоциональные ассоциации, которые корнями уходят в глубину многих поколений; его совершенно своеобразное звучание вызывает слезы у местных жителей. Плач как прямое обращение к усопшему обычно начинается тихо («Почему ты бросил меня? [...] Как я буду жить сейчас?») и т. д.) и затем проходит через целую гамму часто противоречивых эмоций — от чувства потерянности или бессильного гнева до утешения в счастливых воспоминаниях (Ochsner & Gross, 2005, O’Conner et al. 2007). По мере развития акта плача и нагнетания эмоций звучание также изменяется: мышцы и весь голосовой аппарат плакальщицы сжимаются до такой степени, что она не может контролировать свою вокализацию (см. фотографии голосовых связок и всего голосового тракта, сделанные специальной аппаратурой во время плача и пения: Mazo et al, 2010). В этих условиях все звуковые качества (высота, ритм, артикуляция, тембр и т.д.), а также все другие перформативные компоненты плача постепенно теряют стабильность и становятся все более хаотичными. *Эта нарастающая нестабильность является одной из отличительных черт плача.*

Другие участники ритуала реагируют слезами и плачем на нарастающую вокальную экспрессию плачущей. Более того, они также вступают с ней в симбиотические отношения, отвечая физическими и словесными жестами, которые передают их понимание и готовность помочь и укрепить их социальную связь (см. Vingerhoets et al. 2001 о бытовом плаче). Эти выражения сочувствия становятся жизненно важными по мере развертывания плача, потому что обычно плачущая не может остановиться сама по себе. Она должна быть остановлена телесным контактом, таким как объятие или другие заботливые жесты близкого человека. Полагая, что плачущая женщина может пострадать физически, если она не будет прервана вовремя, бдительные наблюдатели следят за ней и останавливают в соответствующий момент, чтобы ее катартический плач не превратился в физиологическую катастрофу (Vingerhoets & Scheirs, 2001 (о плаче), Becker, 2007 (о трансе)).

В некоторых местных традициях до сих пор существуют профессиональные плакальщицы, приглашенные оплакивать умершего. Они известны своей предрасположенностью и опытом в выражении смысла ситуации, а также способностью эмоционально воздействовать на окружающих и «заставлять всех вокруг плакать» (Mazo, 1975), то есть вызывать сострадание и слезы, наблюдать за скорбящими и укреплять эмоциональную и социальную с ними связь. Само существование этой профессиональной институции в деревенской жизни говорит о значении плача как для поддержания личного благополучия, так и для поддержания блага общины.

В дополнение к упомянутым аспектам оплакивания этот процесс также помогает испытывающему горе понять настоящее посредством вербализации и экстернализации, вынесения своего чувства наружу, словно изгоняя негативные эмоции из своего тела. Подобное смещение негативного состояния известно во многих культурах как способ когнитивного

² Иногда женщины и мужчины начинают плакать, когда они счастливы и взволнованы до такой степени, что не могут контролировать свои эмоции. Это интересное явление не может быть обсуждено здесь, но вокальные жесты плача, особенно огласованное дыхание, будут рассматриваться ниже.

или физического снижения болевой чувствительности, тем самым делая весь процесс более управляемым (о похожем состоянии применительно к трансу см.: Becker, 2007, Wolf, 2007).

И все же сильные негативные эмоции затрудняют выражение чувств и внутреннего хаоса. Ритуальное исполнение плача облегчает этот процесс. Плач — это всегда импровизация. Каждый раз он рождается заново в соответствии с ситуационным контекстом, когнитивным культурным опытом, а также личной историей, психологией и физиологией. Как любая импровизация, он всегда изменяется, и никакие два плача не могут быть одинаковыми даже в исполнении одной и той же плакальщицы.

Подобно любой импровизации, плач основан на способности усваивать и свободно действовать в рамках образцов и правил, установленных местной традицией (Finnegan, 1988, Feld, 1990). Традиция регулирует всю модель плача, от его мелодических и вербальных формул до повторяющейся структуры, включая не только порядок звуковых элементов плача, но также их приемлемую протяженность и силу звука. Таким образом, общинная традиция обеспечивает готовую многогранную форму, позволяющую выразить голосом боль, помочь человеку принять реальность и примириться с самим собой.

Этот краткий экскурс освещает важнейшие функции погребального плача: защищать человека от опасных последствий утраты, включая смертельный исход, так называемый эффект «разбитого сердца» (O'Connor, 2003).

Новое исследование: аффективные реакции сердца на русский погребальный плач

Большинство эмпирических исследований музыки и эмоций посвящено европейской классической музыке и предполагает по умолчанию, что их выводы универсальны и имеют всеобщее значение. Однако фундаментальный принцип этномузыковедения утверждает, что социально-культурные факторы, контекст исполнения и весь уклад жизни опосредуют все аспекты музыкальной практики от того, как люди представляют, исполняют и говорят о музыке, до того, как они ее слушают, понимают и реагируют на нее. С начала XX века в психологии, психофизиологии, лингвистике, когнитивных исследованиях, позднее и в еще более молодой ветви социальной и культурной нейронауки можно наблюдать смещение фокуса с универсальных инвариантов на индивидуальные, культурно- и контекстно-зависимые механизмы когниции (Kashdan & Rottenberg, 2010, Patel, 2008, Fields, 2007, Han & Northoff, 2008, Chiao & Ambady, 2007). По словам известного нейробиолога Говарда Филдса, «изучение компонентов, определяемых контекстом, является изначально междисциплинарной идеей и находится в зачаточном состоянии» (Fields, 2007, p. 59). Одновременно, междисциплинарные научные и гуманитарные подходы начали применяться в этномузыковедческих исследованиях (например, Becker, 2009a, Becker, 2009b, Clayton, Sager, & Will, 2005, Will, 2011).

Мой проект был подготовлен двумя более ранними исследованиями, в которых использовались те же записи из фольклорных экспедиций, что и в обсуждаемом здесь эксперименте. Первым был эксперимент по восприятию звуковых и структурных аспектов русских похоронных плачей; он был основан на вербальных реакциях слушателей (Meyer, Palmer, & Mazo, 1998). Вторым была серия эмпирических экспериментов по изменению дыхания при слушании русских плачей в сравнении с пением и речью (проведено в 2001–2003 гг.). Оба исследования показали более сильную реакцию на плач, а также указывали на структурные особенности плача как фактор специфический для конкретной культуры, в то время

как перформативные звуковые качества плача, такие как, например, тембр голоса и артикуляция, были показаны как инвариантные в различных культурах.

Настоящее исследование объединяет этномузыковедческие и научные методологии для изучения реакции сердца у слушателей с различным культурным опытом на культурно-специфическую форму, в данном случае русский плач. Не ограничиваясь самооценкой слушателей своего опыта, мы изучали работу сердца с целью приблизиться к пониманию взаимосвязи между вербальными и физиологическими реакциями. Междисциплинарная методология изучения плача дает возможность по-новому взглянуть на роль похоронного причитания, эффективно демонстрируя как возможности, так и проблемы, возникающие в результате диалога между гуманитарными и научными дисциплинами.

Новая попытка понять неоднородность и сложность плачей и их значимости для различных индивидуумов и социокультурных групп в разных контекстах выявляет несколько важных аспектов. Здесь я рассматриваю вопрос, может ли устойчивость практики причитания указывать на его функцию в преодолении трудностей в экстремальной ситуации и, более того, на психофизиологическую эффективность причитания для предотвращения эмоционального, а, следовательно, когнитивного и физического срыва в стрессовых ситуациях, когда отрицательные эмоции становятся неуправляемыми.

Эксперимент: дизайн и участники

В ходе эксперимента участники слушали пять фрагментов полевых записей в русских селах Новокумское и Левокумское Ставропольского края. Во время прослушивания их дыхание, пульс и электрокардиограмма (ЭКГ) были записаны с помощью BioPac Systems, Inc. В конце каждому участнику было предложено заполнить анкету и прокомментировать свои ощущения во время эксперимента. Эти вербальные ответы/реакции послужили основой для нашего анализа данных, хотя здесь будут обсуждаться только реакции сердца³.

Чтобы преодолеть отсутствие контроля над переменными показателями в полевых записях, используемых для стимулов, это исследование построено как сравнение реакций на плач и не-плач. Для этой цели три разных голосовых способа выражения скорби — плач, речь и пение — были записаны от одной и той же исполнительницы и примерно с одинаковыми текстами, чтобы сохранить контроль над вокальным тембром и словесным содержанием. Состав участников эксперимента обеспечил дополнительный уровень контроля: почти все слушатели родились в США и были студентами Университета штата Огайо. Никто из них никогда не имел опыта прямого общения ни с русской деревенской культурой, ни с плачем. Таким образом, их культурный опыт был сходным в определенном смысле, но некоторые из них родились в русскоязычных семьях и знали русский язык, литературу, искусство и семейные обычаи на уровне уроженцев России или близком к нему. Участники были разделены на две группы по степени их знакомства с русской культурой или отсутствия такового; группы были условно обозначены как «русские» и «не-русские».

³ Эксперимент проводился в лаборатории этномузыковедения Университета штата Огайо (OSU). Моими помощниками были аспиранты OSU Урсула Кросслин, Кен Арчер и Стаффорд Коул Харрисон. Первоначальный статистический анализ данных был проведен на кафедре статистики профессором Кристофером Холломаном и в лаборатории на кафедре психологии — тогдашним аспирантом Ла Барроном Хиллом. Завершение этого проекта было бы невозможно без поддержки и вклада профессора психологии Центрального университета Северной Каролины Джона Дж. Соллерса III. Он провел окончательный системный анализ статистических данных и консультировал меня в интерпретации научных результатов. Профессор Соллерс также подготовил графы с научными аннотациями, представленными в этой статье.

Стимулы

Три стимула под названиями «Плач», «Речь» и «Пение» использовались для сравнения плача и не-плача. Все три были исполнены по моей просьбе г-жой Г., которая не была в то время в трауре, но согласилась оплакивать свою давно умершую мать. Эмоционально хорошо контролируемый, ее плач не содержал никаких огласованных вдохов, а огласованные выдохи были явно различимы, хотя присутствовали в умеренности. Затем она согласилась «сказать и спеть слова своего причитания» (стимулы «Речь» и «Пение»).

Четвертым стимулом был спонтанный плач г-жи С., которая в действительности оплакивала своего сына, недавно погибшего в результате несчастного случая. Ее глубоко эмоциональный плач был насыщен долгими громкими вдохами и другими звуковыми жестами, характерными для реального плача. В отличие от стимула «Плач», в «InEx» огласованные выдохи отсутствовали. Этот стимул был обозначен как «InEx», с интенсивными огласованными вдохами.

Для проверки эффекта огласованного дыхания был добавлен пятый стимул: тот же отрывок, что и в «InEx», но все жесты огласованного дыхания были заменены фоновым шумом. Это был стимул «NoInEx». Все пять стимулов, таким образом, имели отчетливо отличающиеся вокальные модулы выражения и эмоциональную интенсивность.

Каждый стимул состоял из трех двухминутных секций, называемых (1) База (тишина), (2) Задача (звук) и (3) Восстановление (тишина), при этом Задача была одним из пяти вышеописанных стимулов. Основа и Восстановление были заполнены фоновым шумом, с тем чтобы обеспечить сравнительную парадигму состояния сердца до и после прослушивания.

Почему именно вариабельность сердечного ритма (ВСР)?

Это исследование опирается на модель «нейровисцеральной интеграции» Джулиана Ф. Тайера и Ричарда Д. Лейна (2000), которая объединяет гибкие ассоциации между различными нейронными сетями в реакции на ситуационные требования центральной и автономной (вегетативной) нервных систем. Здесь невозможно подробно рассмотреть эту сложную нелинейную модель, но три ее общих принципа сформировали мое понимание реакции сердца.

1) Вариабельность сердечного ритма (ВСР) отражает естественные колебания частоты сердечных сокращений (сердечного ритма — СР), которые являются функцией активности блуждающего нерва и симптоматических проявлений. Опосредованная блуждающим нервом ВСР ассоциируется с адаптивной саморегуляцией. ВСР в состоянии покоя (Базовый и Восстановительный периоды стимулов) характеризуется нормальным выключением блуждающего нерва и снижением ВСР во время любого напряжения (Задачи), то есть, в нашем случае, прослушивания звукозаписи.

Более высокий уровень ВСР в состоянии покоя (базовая ВСР) позволяет быстро реагировать на ситуационные требования (бой или бегство), что является признаком хорошего здоровья. Низкий базовый уровень ВСР связан с ослабленной вегетативной системой и медленными эмоциональными и когнитивными процессами; низкая базовая ВСР обычно связана с дисфункцией организма.

2) СР и ВСР коррелируются отрицательно. То есть в состоянии покоя здоровый СР должен быть относительно низким, а ВСР — относительно высокой. Выполнение любой за-

дачи, в том числе требующей постоянного внимания и эмоциональной вовлеченности, приводит к увеличению СР и снижению ВСР. С окончанием обработки задачи СР и ВСР обычно возвращаются к своим уровням покоя.

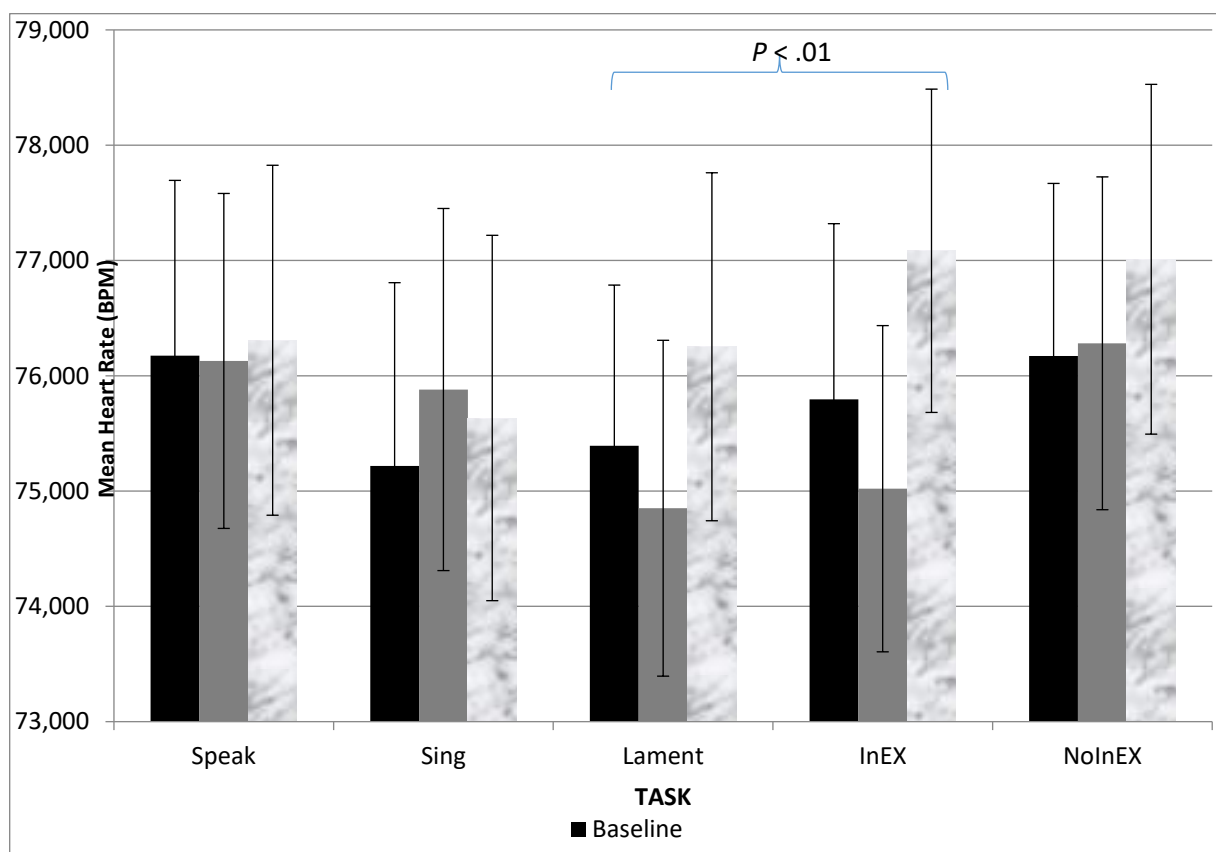
3) СР является результатом сложного взаимодействия двух основных ветвей вегетативной (автономной) нервной системы, симпатической и парасимпатической. Первая регулирует сердечные системы на уровне секунд, а вторая работает на уровне миллисекунд, обеспечивая быстрые реакции и адаптивность. Высокая частота (ВЧ) спектра мощности ВСР является надежным показателем парасимпатической активности. По этой причине наш анализ ВСР основан на ВЧ данных.

Чтобы исследовать динамику физиологического изменения, СР был получен из ЭКГ, и ВСР рассчитывали по интервалу между биениями (расстояние между высокими пиками последовательных сердечных сокращений измерялось в миллисекундах) в соответствии с высокочувствительным и сложным методом⁴. Последующие статистические анализы рассматривали взаимосвязь между реакциями сердца, индивидуальной физиологией (уровень ВСР в состоянии покоя) и культурным опытом. Все результаты были сопоставлены с самооценками участников и их словесными комментариями.

Результаты и обсуждение

В ходе эксперимента наблюдались значительные различия в поведении между русскими и не-русскими группами: в то время как не-русские демонстрировали широкий спектр реакций на стимулы: от скуки и смеха — до крайней эмпатии и слез, реакции русских между участниками этой группы были в основном сходными. Так же заметно различались и их вербализации своих ощущений. Первоначальный статистический анализ реакций сердца был рассчитан как средние величины для каждой из этих двух групп участников.

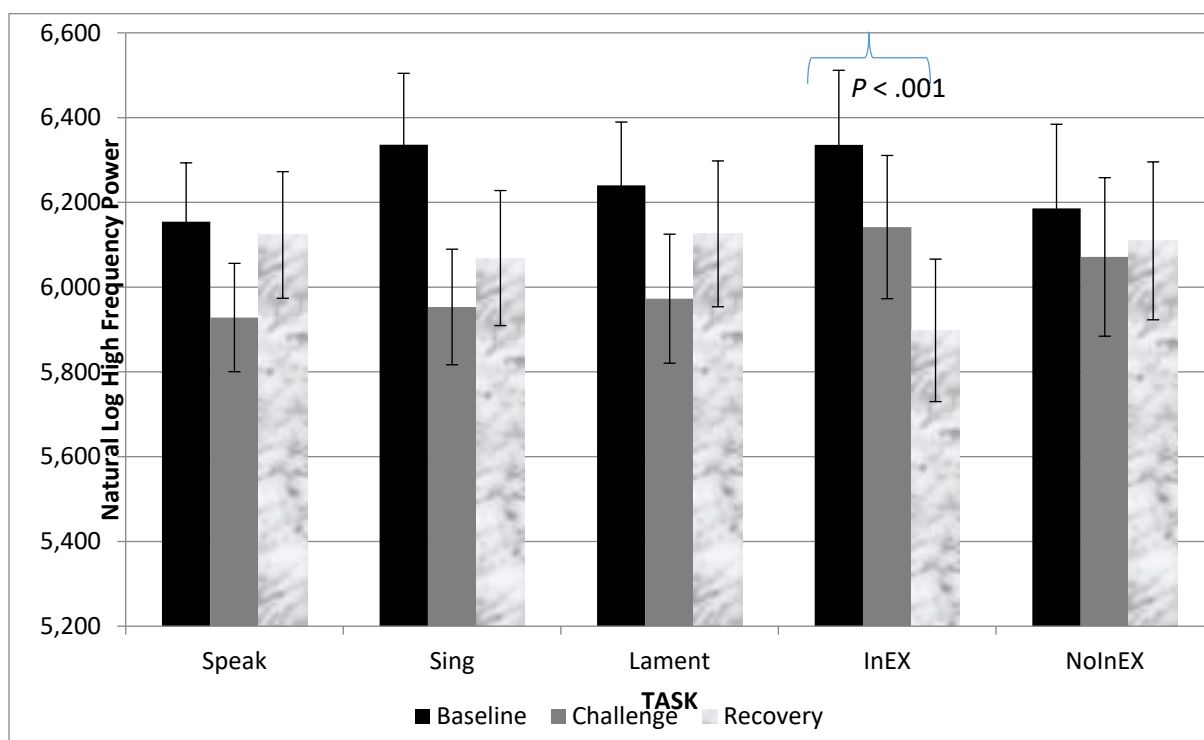
⁴ Согласно профессору Соллерсу, необработанные ЭКГ, сэмплированные с частотой 1000 Гц, были предварительно обработаны с помощью специальной программы для обнаружения ударов сердца. Полученные серии интервалов между биениями (в миллисекундах) были вручную проверены, сегментированы и экспортированы в текстовом формате ASCII, затем импортированы в пакет анализа variability сердечного ритма Kubios (Tarvainen et al., 2009), в результате чего и были получены показатели ВСР. Используя методы спектрального анализа (Malik et al., 1996), натуральный логарифм абсолютной мощности ВЧ был использован для настоящего анализа.

Граф 1. Частота сердечного ритма (СР) всех участников⁵

Был замечен основной эффект V_C_R — лямбда Уилкса = .018 $F(2,49) = 5.46, p < .006, \eta^2 = .18$, указывающий на ЧСС на протяжении каждой секции стимулов База, Задача и Восстановление. Последующие Bonferroni-adjusted t -tests показали, что различались только секции Задачи ($M = 75.63$) и Восстановления ($M = 76.45$) values ($p < .01$). Происходила значительная двусторонняя интеракция между Задачей и V_C_R — лямбда Уилкса = .020 $F(8,43) = 3.36, p < .001, \eta^2 = .38$. Последующий тест плановых контрастов показал, что паттерны реакции на Задачи Плач и InEx отличались от других Задач: $F(1,50) = 7.62, p < .01$. Статистические анализы продемонстрировали, что участники активнее реагировали на эти две Задачи, даже после того, как сама Задача завершилась, по сравнению с тремя другими Задачами (Пение, Речь, NoInEx): $F(1,50) = 7.62, p < .05$.

Значение p меньше, чем .05 ($p < .05$) указывает на статистическую значимость теста.

⁵ В комментариях Джона Соллерса сохранены английские названия трех секций стимулов, обозначенных как Base, Challenge, Recovery и названных здесь как V_C_R . В русском тексте статьи они переведены как База, Задача, Восстановление. Английские сокращения HR и HRV соответствуют русским сокращениям СР (сердечный ритм) и ВСР (вариабельность сердечного ритма).

Граф 2. Вариабельность сердечного ритма (BCP) всех участников

Был замечен основной эффект V_C_R -- лямбда Уилкса = $0,84 F(2,49) = 36,30, p < 0,02, \eta^2 = 0,16$, указывающий на изменение ВСП в секциях Базы, Задачи и Восстановления. Последующие Bonferroni-adjusted t -tests, показали, что различие было в основном между Базой ($M = 6,25$) и Задачей ($M = 6,01$) $p < 0,02$, но также, хотя и в меньшей степени, между Базой ($M = 6,25$) и Восстановлением ($M = 6,06$) $p < 0,058$. Фактически опосредованная блуждающим нервом ВСП деактивировалась во время всех секций Задачи с тенденцией к восстановлению впоследствии.

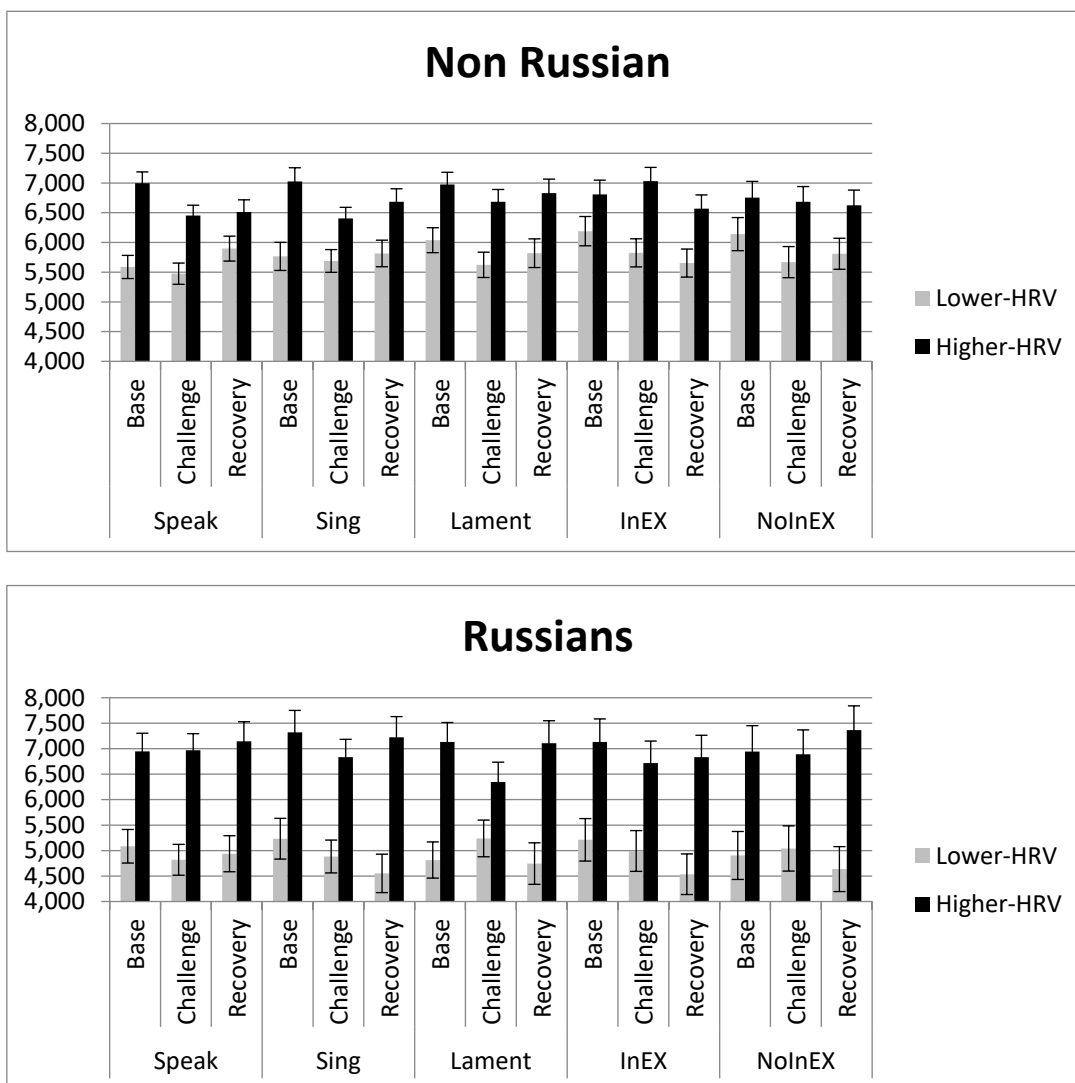
Наблюдалось значительное двустороннее взаимодействие между Задачей \times V_C_R - лямбда Уилкса = $0,71 F(8,43) = 2,21, p < 0,05, \eta^2 = 0,29$. Запланированные контрасты взаимодействия указывали, что только InEx вызывал линейный паттерн отключения блуждающего нерва, который был линейным, в то время как другие Задачи вызывали квадратичные эффекты, указывающие на соответствующую ситуации обработку и восстановление $F(1,39) = 11,44, p < 0,001$.

Проведенный анализ, однако, не выявил четких различий между группами, за двумя исключениями: реакции СР на Плач и InEx (граф 1) и ВСП в реакциях только на спонтанный InEx (граф 2). Оба результата обладают высокой статистической значимостью $p = < 0,01$ ($p = < 0,05$ указывает на статистическую значимость результатов). Оба являются важными находками и будут обсуждаться ниже. Тем не менее все другие реакции сердца не показали статистически значимых различий. Для их выявления я предложила гипотезу, что статистическое усреднение данных нивелировало различия индивидуальных реакций в каждой группе.

Для проверки этой гипотезы обе группы — русская и не-русская — были разделены в соответствии с медиантой ВСП в состоянии покоя в качестве показателя реактивности организма (в соответствии с моделью Тайера и Лейна). В результате разделения образовались четыре подгруппы участников: не-русские с более высоким ВСП ($n = 22$), не-русские с более низким ВСП ($n = 20$), русские с более высоким ВСП ($n = 6$) и русские с более низким ВСП ($n = 7$). Введение индивидуального фактора — уровня ВСП в качестве дополнительного показателя различия между группами — стало значительным методологическим решением, приведшим к важным результатам. Новые анализы показали, что разные стимулы явно вызвали различные паттерны реакций сердца. Стало очевидно, что как индивидуальная физиология (уровень ВСП), так и инкультурация (например, понимание смысла слов и способность контекстуализировать звук, связав его с предыдущим опытом), имеют существенное значение. Взаимодействие этих двух факторов определило возможности выявления устойчивых паттернов в реакциях на плачи.

Теперь обратимся к результатам статистического анализа, чтобы объяснить эти выводы. Возможно, стоит напомнить читателям, что стимулы Плач и InEx были взяты из эмоционально отличающихся исполнений: звук плача был безудержным в стихийном InEx, в то время как в Плаче он был контролируемым, хотя и легко различим. Это может объяснить особые закономерности физиологических реакций на эти стимулы.

На графе 1 показаны статистически значимые реакции СР всех участников как на Плач, так и на InEx ($p = <0.05$). СР значительно повышался во время Восстановления, а это означает, что процесс осознания слышанного продолжался в организме слушателей даже после того, как звук прекращался (сравните с Graham, 1975). Граф 2, однако, показывает, что реакции ВСП на Плач не были достаточны для поддержания высокой ВСП при Восстановлении, тогда как на спонтанный InEx, как свидетельствует уникальной линейный паттерн снижения ВСП от начала до конца стимула, оказались достаточными. Никакие другие стимулы не показывают подобной реакции. Этот линейный паттерн указывает на то, что InEx действительно стимулировал не только сильные, но и продолжительные реакции сердца во всех группах: эмоциональное освоение стимула продлевалось всеми участниками даже за пределами самого звучания.

Граф 3. ВСП у участников с высоким и низким уровнем в русских и не-русских группах

В результате анализа выделились две группы участников. Одна группа имела более высокий уровень ВСП: $F(1,50) = 36,30, p < 0,001, \eta^2 = 0,42$. В другую группу вошли участники с более низким уровнем ВСП. Кроме того, имелось взаимодействие между русским статусом \times ВСП $F(1,50) = 5,521, p < 0,03, \eta^2 = .10$, характеризующееся тем, что люди с более высоким ВСП показали небольшую разницу между русскими и не-русскими группами, в то время как русские с более низким ВСП оказались с самым низким ВСП из всех групп.

Наконец, граф показывает значительное трехстороннее взаимодействие: В_С_Р \times Русский статус \times Уровень ВСП - Лямбда Уилкса = $0,84 F(2,49) = 4,80, p < 0,02, \eta^2 = .16$. Последующие тесты плановых контрастов показали, что не-русская группа с низким уровнем ВСП имела значительный квадратичный паттерн реакции $F(1,50) = 5,03, p < 0,05$, в то время как соответствующая русская группа продемонстрировала линейный паттерн $F(1,50) = 14,86, p < 0,003$. Важно отметить, что у русских с более высоким ВСП был квадратичный паттерн $F(1,50) = 5,05, p < 0,03$, в то время как его не наблюдалось у не-русских: $F(1,50) = 2,16, p > 0,05$. Можно суммировать, что у русских с более высоким ВСП отмечался паттерн вагусной регуляции, согласующийся с хорошим регулированием, в то время как у русских с более низким ВСП при восстановлении продолжался процесс отключения блуждающего нерва.

Новый анализ этих же данных, теперь разделенных в соответствии с индивидуальной ВСП в состоянии покоя, дает значительно более полную и многозначную картину (граф 3). Во всех группах вербальные реакции на Плач и InEx подтверждают результаты на графах 1 и 2. Период Восстановления, однако, существенно отличается, что может быть объяснено различием как индивидуальной физиологии, так и инкультурацией. Линейный паттерн снижения ВСП в InEx у всех участников, отраженный на графе 2, теперь появляется только у участников с более низким уровнем базовой ВСП (ВСП в состоянии покоя), как русских, так и не-русских. Более того, в группе русских с более низким уровнем ВСП мы находим тот же паттерн в реакциях на Пение, как и тенденцию к этому в реакциях на Плач и NoInEx. Последнее наблюдение не подтверждается статистической значимостью, хотя тенденция к более длительному эмоциональному освоению в этой группе очевидна. Причин может быть несколько. Например, стимулы являются слишком сложными или новыми и трудными для понимания даже для русских участников; природа этих стимулов слишком интенсивная и стрессовая; индивидуальная физиология этих участников, а именно, низкая ВСП в состоянии покоя требовала больше времени даже после периода Задачи. Джон Соллерс в частной электронной переписке, ссылаясь на Джоса Бросшота, Сюзанну Пипер и Джулиана Тайера (Brosschot, Pieper, & Thayer, 2005), высказал предположение, что этот паттерн можно также рассматривать как «персеверативный процесс, когда угрожающие или неопределенные события воспроизводятся как беспокойное размышление или прогнозирование [...] Беспокойство и глубокое погружение в размышления [...] влияют на СР и ВСП». Связь этого паттерна с персеверативным сознанием действительно могла бы стать хорошим объяснением этой находки, хотя она нуждается в дальнейших исследованиях. Ясно одно: линейный паттерн реакций указывает на то, что все участники с более низким уровнем ВСП в обеих группах испытали сильные переживания, слушая спонтанный плач InEx, и все еще продолжали справляться с тем, что они только что услышали, даже после того, как звучание закончилось.

У участников с более высоким базовым уровнем ВСП, будь то русские или не-русские, та же линейная картина не наблюдалась. Вместо нее они продемонстрировали адаптивный квадратичный паттерн реакций ВСП на стимулы, то есть их ВСП был выше во время Базы и Восстановления с нормальным снижением ВСП во время Задачи (изменение у не-русских с высоким показателем ВСП минимально для NoInEx). Таким образом, люди с более высоким базовым уровнем ВСП завершили процесс освоения каждого стимула к концу секции Задача в соответствии с квадратичной моделью, рассматриваемой в психофизиологии как ситуационно-адекватная регуляция. Как показали многочисленные исследования, более высокий базовый уровень ВСП связан с лучшей регуляцией и процессом освоения эмоций (Thayer & Lane, 2000, Thayer & Lane, 2009, Thayer et al. 2012).

Приведенное выше сравнение реакций ВСП у русских и не-русских слушателей позволило выявить важные взаимодействия инкультурации, когниции и физиологии. Несмотря на то, что русские участники никогда не слышали деревенских плачей, они знали о них из литературы, фильмов и т.д. и могли контекстуализировать звук, а также понимали содержание самих текстов. Все это вместе информировало их слушание таким образом, что *каждый стимул имел для них эмоциональную значимость — это важный результат, подтвержденный их словесными комментариями*. Кроме того, их общее знакомство с русской культурой также помогло им более эффективно осознавать стимулы, независимо от того,

насколько они были эмоционально насыщенные. Естественно, их реакции более соответствовали каждому стимулу, чем реакции не-русских слушателей, которые распознавали и реагировали на звуковые элементы плача в «настоящем» плаче InEx, но не были особо затронуты другими стимулами.

Помимо InEx, отсутствие заметных различий в характере реакций на другие стимулы среди участников в группе «не-русские» предполагает, что, в отличие от группы «русские», базовый уровень ВСП не играл столь существенной роли в реакциях на специфичность стимулов. Скорее, паттерны ВСП указывали на значимость инкультурации, точнее, отсутствие ее в этом случае, показывая относительно схожую способность восстанавливаться до базовых уровней после каждого стимула. Альтернативно, участники группы «не-русские», возможно, были менее вовлечены в содержание стимулов (кроме InEx), и их физиологические реакции отражают их неспособность контекстуализировать слышимое.

Относительно небольшое число участников, в особенности в группе «русские», объясняет более низкую статистическую значимость некоторых результатов, но, тем не менее, результаты позволяют нам проследить закономерности и тенденции изменения реакций на различные стимулы среди участников разных культурных и различающихся по ВСП групп. Такие результаты особенно важны на начальном этапе применения контролируемого и методологически обоснованного подхода к новым экспериментальным исследованиям.

Плач и смех

Устные комментарии участников не всегда соответствовали физиологической сущности того, что они слышали. Наиболее интересный случай связан с неправильной эмоциональной идентификацией огласованного дыхания, особенно выдохов. Более 50% членов не-русской группы, по сравнению с 0% участников русской, не смогли отличить в исполняемом «по запросу» плаче слезы от смеха (стимул Плач).

Огласованные выдохи отчетливо различимы в стимуле Плач. Они также являются звуковыми жестами, общими для смеха и плача. Акустический анализ подтверждает их сонорное сходство (Mazo, 1994a, Белин и др., 2008). Это может пролить свет на ошибочное восприятие этого стимула половиной не-русских участников во время эксперимента: слуховое восприятие этих жестов без понимания лексического контекста было наиболее вероятной причиной неправильной идентификации плача как смеха. В ответах русской группы такой путаницы не было: эти участники понимали лексическое содержание стимулов и соответственно обрабатывали его контекстуальное значение. Основываясь на информации, полученной в ходе нашего эксперимента, мы приходим к заключению, что отмеченная выше ошибочная идентификация раскрывает сложность и нелинейность когнитивных, культурных и физиологических реакций: отклик на эмоции в стимулах и опознание их валентности могут быть нелинейны⁶.

⁶ Наблюдения и устные рассказы предоставляют обильные данные о сходстве плача и смеха: оба могут включать слезы; оба помогают регулировать настроение и могут привести человека к катаргическому облегчению; оба производятся одинаковыми мышечными движениями; оба включают части лимбической системы; оба весьма коммуникативны, вызывая ответную реакцию других людей; сходны также некоторые визуальные особенности выражения лица смеющегося и плачущего человека. Поговорка «Я так сильно смеялся, я плакал» также связывает их (характерно, однако, что обратного выражения «Я так плакал, я смеялся» не существует). Лишь недавно сходство смеха и плача стало рассматриваться в научной литературе. Согласно исследованию Армони в соавторстве с коллегами (Armony, Chochol, Fecteau, & Belin, 2007), оба являются оптимальными для запоминания разговорной информации, что указывает на их важность далеко за пределами акустического сходства.

Спонтанный плач InEx, однако, не вызвал подобных расхождений. В этом стимуле не было огласованных выдохов, но в каждой фразе звучали длинные огласованные вдохи, которые не имеют акустического сходства со звуковыми жестами смеха; это были однозначные признаки плача. Многие участники отмечали, что они были так тронуты, что у них появилось чувство дискомфорта, разочарования или беспокойства. Наряду с огласованными вдохами, в этом спонтанном плаче было множество других звуковых атрибутов плача, таких как слезный носовой тембр, дрожание голоса и другие паралингвистические свойства плача. Наиболее значимые физиологические реакции на InEx среди русской и не-русской групп, даже у тех не-русских участников, которые сообщили, что были запутаны или раздражены услышанным, были дополнительно подтверждены показателем статистической значимости. Эмоциональная реакция была очевидна, хотя эмоции были разными, включая эмоции разной валентности.

В целом тенденция к ошибочной идентификации валентности показывает, что Плач, исполненный по запросу, почти для половины не-русских участников имел качественно иной эмоциональный эффект, чем спонтанный плач (InEx). Этот тип ошибочной идентификации плача как смеха никогда не встречался среди группы русских участников нашего эксперимента.

* * *

Подведем итог. Анализируя вербальные и сердечные реакции слушателей на фрагменты русских плачей, мы убеждаемся, что сердце «слышит»: ВСП каждого участника систематически изменяется с началом звуковой секции в каждом стимуле. Эксперимент показал, что воздействие структурных особенностей плача зависит от культурного опыта слушателя. Однако его перформативные звуковые особенности, как, например, тембр голоса или огласованное дыхание, являются существенным признаком интенсивных эмоций и значимым инвариантным маркером, воспринимаемым кросс-культурно, независимо от индивидуальной физиологии или культурного опыта⁷.

Анализ ВСП, подтверждаемый субъективными вербальными оценками, показал, что эти особые звуковые качества плача определяют отрицательную валентность стимулов и вызывают сильные реакции сердца у слушателей, независимо от их культурного опыта. Это сильные культурно-инвариантные сигналы. Примечательно, что это наблюдение верно даже в том случае, когда половина не-русских слушателей воспринимала отрицательную валентность плача как смех, с его положительной валентностью, благодаря общим звуковым характеристикам, особенно огласованному дыханию. Однако дальнейшее обсуждение этого уникального результата выходит за рамки данной статьи.

Теперь мы можем выделить важные многоуровневые взаимодействия между различными формами плача, культурной компетентностью слушателей, индивидуальной физиологией и реакциями сердца. Культурная общность делает возможными когнитивные связи с предыдущим опытом, что влияет на реакции сердца. В то же время физиология индивидуума играет чрезвычайно важную роль в способности слушателя переживать эмоции в соответствии с психофизиологическими паттернами здоровой регуляции. Результаты эксперимента позволяют предположить, что слушание всех форм русского плача вызывает эмо-

⁷ Огласованное дыхание в спонтанном InEx показало себя как аффективное кросс-культурно, тогда как в Плаче оно оказало значительно меньшее воздействие на слушателей не-русской группы, возможно, из-за слаботи этого звукового элемента в данном конкретном исполнении.

циональное возбуждение у инкультурированных слушателей, но способность восстанавливаться после переживания негативных эмоций, как указывает их ВСП, значительно зависит от физиологической гибкости индивидуума. Люди с низким базовым уровнем ВСП в состоянии покоя могут быть особенно уязвимы во время длительного плача, но многовековые традиционные ритуалы и практики оплакивания выработали меры предотвращения потенциально жизненно-опасных последствий.

Необходимо помнить, что в контекстном исполнении погребальных причитаний эмоциональное восстановление никогда не зависит от какого-либо одного фактора, даже такого гетерогенного, как плач. Эмоциональная сила плача воспроизводится каждый раз заново на основе собственного опыта и личных коррелятов каждого индивидуума. Многократный контакт с плачами составляет основу для их понимания, а сложность их значимости постигается знанием культурного контекста. В дополнение к регулированию последовательности действий, пространства и времени оплакивания, ритуал предусматривает ограничение контекстуальных возможностей для спонтанных взрывов эмоций. Веками откristаллизовавшийся порядок ритуала обеспечивает соответствующий ситуационный контекст, в котором оплакивание ожидаемо и может быть выполнено безопасно как для самой плакальщицы, так и в модусе, оптимальном для здоровья общины. Ритуал также направляет поведение других участников, поддерживая способность оплакивающих вызывать сочувствие и создать комфортные условия для катарсического окончания плача. Таким образом, оплакивание как целостный акт является хорошо регулируемым процессом, который способствует пониманию и принятию экстремальной ситуации, тем самым вводя некоторый порядок среди боли и хаоса, связанных со смертью близких. Совокупность этих факторов может дать ключ к пониманию местных выражений вроде «Причитание разбивает мое сердце, но после этого я чувствую себя лучше».

* * *

Данное исследование объединяет этномузыковедческие и психофизиологические парадигмы для того, чтобы понять эффективность плачей для слушателей знакомых и незнакомых с данной культурой. Многообразные свидетельства, которые мы здесь рассмотрели, подтверждают понимание плача далеко за пределами его роли как способа преодоления горя и страданий. Он помогает регулировать негативные эмоции, снять напряжение и таким образом поддержать здоровье человека в состоянии отчаяния и оторванности от реальности.

В ожидании окончательного подтверждения результатов исследования на более широком материале эта статья показывает, что на инкультурированного слушателя плач оказывает сильное влияние, возбуждая и регулируя эмоции, обеспечивая социальный комфорт и эмоциональную поддержку, а также укрепляя социальные и личные связи в своем сообществе. Для скорбящего человека оплакивание также способствует пониманию и переоценке окружающей среды, чувств и самого себя в критический момент жизни. Плач экстернализует боль и когнитивные конфликты и играет активную роль в предотвращении болезни, включая смертельный исход. Исследование также показывает, что только при взаимодействии физиологических, когнитивных и культурных, а также индивидуальных и интерсубъективных факторов индивидуум способен получить все преимущества аффективного воздействия погребального плача, от которого человек способен «чувствовать себя лучше».

Гетерогенность и преобразующая сила плача, как вполне вероятно, и многих других форм эмоционального выражения в искусствах, обладает способностью производить существенные изменения в организме. В частности, они влияют на вариабельность сердечного ритма, которая может рассматриваться как одно из средств саморегуляции негативных эмоций в экстремальных ситуациях. Практики плача, обсуждаемые в данном исследовании, широко известны в истории и географии человечества. Взятые в совокупности, эти практики указывают на жизненно важную роль плача в более широких процессах адаптации, поддерживающих жизнеспособность человека.

References

- Armony, J.L., Chochol, C., Fecteau, S., & Belin, P. (2007). Laugh (or cry) and you will be remembered: Influence of emotional expression on memory for vocalizations. *Psychological Science*, 18 (12), pp. 1027–1029. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2007.02019.x>
- Becker, J. (2007). Music, trancing, and the absence of pain. In S. Coakley & K. Shelemay (Eds.), *Pain and Its Transformations: The Interface of Biology and Culture* (pp. 166–194). Harvard University Press.
- Becker, J. (2009). Ethnomusicology and empiricism in the Twenty-First century. *Ethnomusicology*, 53 (3), 478–501.
- Becker, J. (2009). Crossing boundaries: An introductory essay. *Empirical Musicology Review*, 4 (2), 45–48.
- Belin P., Fillion-Bilodeau S., Gosselin F. (2008). The Montreal affective voices: a validated set of nonverbal affect bursts for research on auditory affective processing. *Behavior Research Methods* (40), 531–539. <https://doi.org/10.3758/BRM.40.2.531>
- Brosschot, J.F., Pieper, S., & Thayer, J.F. (2005). Expanding stress theory: prolonged activation and perseverative cognition. *Psychoneuroendocrinology*, 30 (10), 1043–1049. <https://doi.org/10.1016/j.psyneuen.2005.04.008>
- Caraveli-Chaves, A. (1980). Bridge between words: The Greek woman's lament as communicative event. *Journal of American Folklore*, 93 (368), 129–157.
- Chiao, J.Y., & Ambady, N. (2007). Cultural neuroscience: Parsing universality and diversity across levels of analysis. In Sh. Kitayama & D. Cohen (Eds.), *Handbook of Cultural Psychology* (pp. 237–254). Guilford Press.
- Clayton, M., Sager, D.S., & Will, U. (2005). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology*, 11, 1–75.
- Csordas, Th. (1994). *The sacred self: A cultural phenomenology of charismatic healing*. University of California Press.
- Feld, S. (1982). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press.
- Feld, S. (1990). Wept Thoughts: The Voicing of Kaluli Memories. *Oral Tradition*, 5 (2–3), 241–266.
- Fields, H. (2007). Setting the stage for pain: Allegorical tales from neuroscience. In S. Coakley and K. Shelemay (Eds.), *Pain and its transformations: The interface of biology and culture* (pp. 36–61). Harvard University Press.
- Finnegan, R. (1988). *Literacy and orality: Studies in the technology of communication*. Blackwell.

- Gomon, A., & Konkka, U. (1977). Karel'skie prichitaniya [Karelian laments]. In I. Rütel (Ed.), *Muzykal'noe nasledie finno-ugorskih narodov* [Musical Heritage of the Finnish-Ugric Peoples] (pp. 323–353). Eesti raamat.
- Graham, F.K. (1975). The more or less startling effects of weak prestimulation. *Psychophysiology*, 12 (3), 238–248.
- Han, Sh., & Northoff, G. (2008). Culture-sensitive neural substrates of human cognition: A trans-cultural neuroimaging approach. *Nature Reviews Neuroscience*, 9 (8), 646–654. <https://doi.org/10.1038/nrn2456>
- Kashdan, T.B., & Rottenberg, J. (2010). Psychological flexibility as a fundamental aspect of health. *Clinical Psychology Review*, 30 (2), 865–878.
- Kiss, L., & Rajeczky, B. (1966). Siratók [Laments]. In B. Bartók & Z. Kodály (Eds.), *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (Vol. 5). Akadémiai Kiadó.
- Malik, M., Camm, A.J., Bigger, J.T., Breithardt, G., Cerutti, S., Cohen, R.J., Coumel, P., Fallen, E.L., Kennedy, H.L., Kleiger, R.E., Lombardi, F., Malliani, A., Moss, A. J., Rottman, J.N., Schmidt, G., Schwartz, P.J., & Singer, D.H. (1996). Heart rate variability: Standards of measurement, physiological interpretation, and clinical use. *European Heart Journal*, 17 (3), 354–381.
- Mazo, M.L. (1975). Dnevnik fol'klornoj ekspeditsii v Vologdu [Diary of a folklore expedition to the Vologda region]. *Lichnyj arhiv M.L. Mazo* [The archive of M.L. Mazo].
- Mazo, M., Sakakibara, K.-I., Imagawa, H., Tayama, N., & Erickson, D. (2010). Vocal fold vibration in lamenting, speaking and singing [Paper presentation]. In *InterSinging 2010*. First interdisciplinary workshop on singing voice, Tokyo (pp. 15–22). University of Tokyo.
- Mazo, M.L. (2019). Lament and Affective Responses. In T. Cooley (Ed.), *Cultural sustainabilities: Music, media, language, advocacy* (pp. 229–246). University of Illinois Press.
- Mazo, M. (1994). Lament made visible: A study of paramusical features in Russian laments. In B. Yung and J. Lam (Eds.), *Theme and variations: Writings on music in honor of Rulan Chao Pian* (pp. 164–212). Harvard University Press.
- Mazo, M. (1978). Nikol'skie prichitaniia i ikh svyazi s drugimi zhanrami mestnoi pesennoi traditsii [Nicol'sk laments and their relations with other songs of the local tradition]. In A.A. Banin (Ed.), *Muzykal'naya folkloristika* [Musical folklore studies] (Vol. 2, pp. 213–235). Sovetskiy Kompozitor.
- Mazo, M. (1994). Wedding laments in North Russian villages. In M. Kartomi & S. Blum (Eds.), *Music cultures in contact* (pp. 21–40). Gordon and Breach Science Publishers.
- McLaren, A.E. (2008). *Performing grief: Bridal laments in rural China*. University of Hawai'i Press.
- Meyer, R., Palmer, C., & Mazo, M. (1998). Affective and coherence responses to Russian laments. *Music Perception*, 16 (1), 135–150.
- Ochsner, K.N., & Gross, J. (2005). The Cognitive Control of Emotion. *Trends in Cognitive Sciences*, 9 (5), 242–249. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2005.03.010>
- O'Connor, M.-F. (2003). Making meaning of life events: Theory, evidence and research directions for an alternative model. *Omega (Westport)*, 46 (1), 51–75.
- Ó Laoire, L. (2005). Irish Music. In J. Cleary & C. Connolly (Eds.), *The Cambridge companion to modern Irish culture* (pp. 267–303). Cambridge University Press.
- Patel, A.D. (2008). *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press.
- Racy, A.J. (1985). *Laments of Lebanon*. [Record.] Ethnic Folkways Library FE 4046, LP.

- Tarvainen, M.P., Niskanen, J.P., Lipponen, J.A., Ranta-Aho, P.O. and Karijalainen, P.A. (2009). Kubios HRV (software). Kubios Ltd.
- Thayer, J.F., Åhs, F., Fredrikson, M., Sollers III J.J., & Wager, Tor D. (2012). A meta-analysis of heart rate variability and neuroimaging studies: Implications for heart rate variability as a marker of stress and health. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 36 (2), 747–756.
- Thayer, J.F., & Lane, R.D. (2000). A model of neurovisceral integration in emotion regulation and dysregulation. *Journal of Affective Disorders*, 61 (3), 201–216.
- Thayer, J.F., & Lane, R.D. (2009). Claude Bernard and the Heart-Brain Connection: Further Elaboration of a Model of Neurovisceral Integration. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 33 (2), 81–88.
- Tolbert, E. (1990). Women cry with words: Symbolization of affect in the Karelian lament. *Yearbook for Traditional Music*, 22, 80–105. <https://doi.org/10.2307/767933>
- Tolbert, E. (2007). Pain and transformation in the Finnish-Karelian ritual lament. In S. Coakley & K. Shelemay (Eds.), *Pain and its transformations: The interface of biology and culture* (pp. 147–165). Harvard University Press.
- Urban, G. (1988). Ritual wailing in Amerindian Brazil. *American Anthropologist*, 90 (2), 385–400.
- Urban, G. (1996). Metaphysical community. *The Interplay of the senses and the intellect*. University of Texas Press.
- Vaughn, K. (1990). Exploring emotion in sub-structural aspects of Karelian lament: Application of the time series analysis to digitized melody. *Yearbook for Traditional Music*, 22, 106–122. <https://doi.org/10.2307/767934>
- Vingerhoets, A.J.J.M., Boelhouwer, A.J.W., van Tilburg, M.A.L. & van Heck, G.L. (2001). The situational and emotional context of adult crying. In A.J.J.M. Vingerhoets & R.R. Cornelius (Eds.), *Adult Crying: A Biopsychosocial Approach* (pp. 71–90). Brunner-Routledge.
- Vingerhoets, A.J.J.M., & Scheirs, J.G.M. (2001). Crying and Health. In A.J.J.M. Vingerhoets & R.R. Cornelius (Eds.), *Adult Crying: A Biopsychosocial Approach* (pp. 227–246). Brunner-Routledge.
- Will, U. (2011). EEG Research Methodology and Brainwave Entrainment. In J. Berger & G. Turow (Eds.), *Music, science and the rhythmic brain: Cultural and clinical implications* (pp. 86–107). Routledge.
- Wolf, R.K. (2007). Doubleness, mātam, and Muharram drumming in South Asia. In S. Coakley and K. Shelemay (Eds.), *Pain and Its Transformations: The Interface of Biology and Culture* (pp. 331–350). Harvard University Press.

Margarita L. MAZO

Distinguished Professor, Professor Emerita at
the Ohio State University

МАЗО Маргарита Львовна

Заслуженный профессор Университета
Огайо

ophee-mazo.1@osu.edu

Olga M. BAZANOVA, Tatyana I. PETRENKO, Mukhamed K. KABARDOV,
Anna V. KONDRATENKO, Daria V. MALISOVA /
О.М. Базанова, Т.И. Петренко, М.К. Кабардов, А.В. Кондратенко, Д.В. Малисова

TOWARD THE CONCEPT OF A NEUROBIOLOGICAL NATURE OF ABILITIES TO PERFORM MUSIC¹

К КОНЦЕПЦИИ НЕЙРОБИОЛОГИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ СПОСОБНОСТИ ИСПОЛНЯТЬ МУЗЫКУ²

Abstract. This review outlines essential facets of current understanding of the neurobiological basis for high-level music performance ability (MPA). Here we address four main questions. (1) What is MPA, the definition from the historical and current musicological standpoint? (2) Which neurophysiological, hormonal, heritable and educational factors determine the musician's achievement expert-level performance? (3) How does a high level of MPA come about? (4) What is the MPA role in nonmusical faculties? We address the first question by describing the structure of MPA including the sensorimotor integration, feedforward, and feedback in motor control processes. For the second question we review evidence for possible neuronal, hormonal and genetic-molecular mechanisms that may underlie or contribute to MPA. The issue of how MPA is developed is discussed from "nature or nurture" perspectives and the role of individuality, education and deliberate practice as well as the environmental factors. We address the third question by reviewing evidence for possible neurobiological mechanisms that may underlie or contribute to expert music performance, including the integration of sound and movement, motor control processes, individuality, and motor imagery. Here we'll outline several issues that are vital to advancing the "peak performance" of MPA. The fourth question focuses on the investigation of how music performance training can influence cognition and action. As a results of a literature review we propose that reactivity of such neurophysiological traits as the EEG individual alpha peak frequency in rest, reactivity of alpha bandwidth, upper alpha power, and forehead EMG to musical execution, together with state dependent saliva progesterone level could differentiate the level of music performance skills.

Keywords: music performance ability, sensorimotor integration, feedback in motor control, EEG, EMG, hormones, heritability, education, practice, individuality, motor imagery

Introduction

From an Encyclopedia Britannica "ability" is determined as: (1)—the quality or state of being able, or legal power to perform or (2)—competence in doing or skill. The second definition of "ability" is natural aptitude or acquired proficiency. "Musical Aptitude" or power to perform music is that determined as (1) capability; innate or acquired capacity for music talent or/and as (2)—readiness or quickness in learning musical performance, and as (3)—the state or quality of being musician. In recent review (Honing et al, 2015) term "Musical ability" defined as a natural, spontaneously developing trait based on and constrained by biology and cognition and include both musical perception, musical creativity and MPA (Honing et al., 2015). The term "Musical ability"

¹ Работа выполнена за счет средств федерального бюджета на проведение фундаментальных научных исследований (тема № АААА-А21-121011990039-2) при частичной поддержке РФФИ (проект № 19-013-00317а).

² The study was supported by budgetary funding for basic scientific research (theme № АААА-А21-121011990039-2), partly supported by Russian Foundation for Basic Research (project № 19-013-00317а).

as a keyword is observed last 33 years in 639 items of US National Library of Medicine base PubMed. At Google Scholar search “musical ability” points in 127,000 results. Important to note that mostly musical ability is considered as perception music and only less than 10% of researches investigate the motor capacity to perform music or MPA (table 1).

In the early and mid-twentieth century, there was an assumption that individuals were endowed with different levels of “intelligence” that were genetically based, relatively immutable and unchanging. It is clear that musical ability involves the combination of multiple factors. (Hallam, 2006) created the inventory that was completed by 660 English individuals. According the ANOVA of results of this inventory he revealed 6 factors of the musical ability. The first was concerned with being able to play a musical instrument or sing. The second focused on musical communication, the third valuing, appreciating and responding to music, and the fourth to composition, improvisation and the skills required for undertaking these. The fifth factor related to personal commitment to music, motivation, discipline and organization, and the sixth to rhythmic and aural skills (Hallam, 2006). So to reach such peak levels there must be a range of musical performance capacities that are sufficiently developed and that work together in harmony to create the desired effect. Such musical performance abilities (MPA) may present entirely different neurobiological fetuses of structure, organizations and interactions in different individuals. As such the analysis of neurophysiological and hormonal traits of MPA aims first to locate the dominant traits and then to determine, both qualitatively and quantitatively, the composition of such MPA traits.

From the middle of the 19th century, we have seen the research interest to study the nature of the ability to perform music. In spite issues of music perception and production have been extensively investigated (see for review: Freeman, 2000, Sloboda, 2000, Zatorre et al., 2007), there has been little interest in the development of the objective construct-validated neurobiological test capable of diagnosing individual differences in music performance ability (MPA) (Table 1).

Table 1. *The numbers of literature origins from PubMed date base connected with keywords “the musical ability” and “the musical performance ability” (MPA)*

keywords	all	including music perception	including motor performance
musical ability	639	397	39
musical aptitude	117	95	15
musicality	84	84	11
MPA and education	39	22	8
MPA and EEG	11	10	5
MPA and EMG	9	2	9
MPA and Hormones	4	2	2
MPA and Gene	20	18	3

Thus far, studies of neurophysiological, hormonal and genetic basis of MPA have been hampered by relatively small sample sizes and limitations in defining the neurobiological basis of music performance ability, including an emphasis on skills that can only be assessed in trained musicians. So, we consider reviewing here literature data devoted to studying nature of the ability to

perform music, from the historical aspects and current knowledge of the neurobiological traits of MPA.

An approach to studying the nature of MPA is attempting to identify the key underlying neurobiological indices of MPA (Schlaug, 2015). The major challenge of this approach and the current issue is to delineate the traits that constitute the musical performer phenotype.

Here we present the review and theoretical contributions, which aim at highlighting the neurobiological basis of the ability to perform music. The issues of the studying nature of the ability to perform music presented here are: understanding the neuronal, endocrine and molecular-genetic basis underlying MPA; the suggestion of the which natural and ontogenetic factors influence on the MPA; the overcoming the gap in our knowledge the role of MPA in non-musical faculties. First of all, we will define what is commonly presumed to speak about MPA and which terms used in delineating the music performance skills. Then we will present the history of developing knowledge about the nature of MPA and what is known now about the electrophysiological (EEG and EMG) (Klimesch, 1996, 1999), hormonal (Hambrick, 2015, 2018) and genetically proposed indices of the MPA of expertise level. After that, we will summarize the role of the educational factors, as the deliberating practice (Furuya et al., 2015, Macnamara et al., 2014, Macnamara et al., 2018, Goebel, 2018), biofeedback technology (Basmajian, 1988, Bazanova et al., 2009, Gruzelier, 2014), motor imagery (Brown, 2015), and the role of the individuality in development of MPA. Finally, we will review the association of MPA with cognition, non-musical information processing, and behavior.

WHAT IS MPA, THE DEFINITION FROM THE HISTORICAL AND CURRENT MUSICOLOGICAL POINT OF VIEW?

The most comprehensive set of MPA measures is that of Gordon (Haroutounian, 2000) who has devised tests to be used with pre-school children through to adults, taking account of prevailing cultural norms based on tonal imagery, rhythm imagery and musical sensitivity. Gordon viewed musical ability as consisting of three parts, tonal imagery (melody and harmony), rhythm imagery (tempo and metre) and musical sensitivity (phrasing, balance and style). According to E.E. Gordon (Gordon, 1965) music aptitude represents one's potential to learn to audiate, whereas music achievement represents, among other things, what one has learned to audiate. Music aptitude is multidimensional. Gordon's definition grows out of his belief that music aptitude is made up of both Gestalt and "atomistic" features (Cutietta, 1991). Music aptitude is 'atomistic' in that it involves more than one distinct dimension. It is Gestalt-like in that Gordon believes music aptitude is best measured as a totality of smaller parts. Therefore, aptitude for music is not a general factor but a many-faceted ability one possesses. Gordon has identified at least 20 dimensions of stabilized music aptitude (Gordon, 1987, p. 36).

History

Across sciences, interest in the study the nature of music abilities has been rising steeply in recent years (Law & Zentner, 2012). But previously this subject was studied mostly from a musicological point of view (Kunej and Turk, 2000, p. 67). The birth of research on music psychology started from Carl Stumpf's pivotal work, "Tonpsychologie" (Hallam, 2006). Stumpf suggested that aural skills are the most important for musical ability (Shuter-Dyson, 1998, Hallam, 2006). It is interesting to note that in terms of chord analysis Stumpf also focused on the role of attention

(Bentley, 1966, p. 120) and thus appreciated the importance of neuronal activity inside the percipient subject.

From the time of C.E. Seashore the term “musical ability” is used in a collective sense (Seashore, 1915), in that the aptitude and advances in music may be divided, for convenience, into two fundamental aptitudes. The first was perception ability which relates to the aptitude of listening, discriminating and memorizing music. The second was the motor ability which refers to the capability of the individual to express music.

Boris Teplov pointed out that “the main characteristic feature of musicality is experiencing music as an expression of a certain content” (Teplov, 1947, p. 38). He understood “Musicality” in the context of preferences (of musical genres, singing or musical performance. The attitude to a musical piece is then not primary—primary is the ability to feel and understand its content. According to Teplov, the auditory analysis does not interfere with this perception and does not cause it to break down into several individual perceptions; it just makes it more complex, more differentiated, richer and ample (Teplov, 1947, pp. 103–105). Therefore, being the founder of Russian school of psychophysiology of personality Teplov proposed that type of Central Nerve System denote the ability to express and perceive music (Teplov, 1947, p. 36). After Teplov, Aleksei Leont’ev had shown that hearing in humans has a similar organization as movement with the only difference being that the peripheral organ of sound sense, as opposed to the hands and eyes, deprived of proper motions (Leont’ev, 1968). Moreover, he demonstrated that pitch could be improved by motor training. Motor model of pitch tonal and melodic imaginations is realized by external and internal vocalization that allows to produce that sound frequency that is expected. So motor training in vocalization plays the key role in pitch and MPA development.

Campbell (1905) first proposed the neuronal origin of musical execution and described the human motor cortex map (Campbell, 1905). He discussed the role of motor cortex as the primary region of the cerebral cortex involved in planning, control and execution of voluntary movements, especially in musical performance, where action becomes a perception (Rizzolatti et al., 2006, Metcalf et al., 2014). Understanding these cognitive processes that contribute to musical performance is important to further our understanding of the mechanisms that underpin complex hand dexterity in musical performance.

The theory of musical performance dexterity was described and developed by Russian physiologist Nikolai Bernstein (Tallis, 2014). Nikolai Bernstein was first, who had analyzed sensorimotor coordination and redundancy in MPA. Bernstein’s ideas about the specificity of person’s movements management as a process of program realization, coded in central nervous system as an engram. Bernstein concretized the notions in the framework of conceptual apparatus of his theory: “motion is objective and no reproductive,” “image of movement,” “the model of required future,” “motor image inside,” “the project of movement,” “sensory corrections.” (Bernstein, 1967, pp. 7, 79). Bernstein had demonstrated that any voluntary motion shall be based on the information—feedback signals—on the state of muscular system and the flow of the motor act (p. 258). To describe this process, Nikolai Bernstein and Pyotr Anokhin independently introduced the similar concept of sensory afferent feedback and correction, which is characterized by feedback from the standpoint of control of movements (Bernstein, 1967, p. 55, Anokhin et al., 1984). In other words, sense of touch could correct musical movement. Together with audio and visual feedback sense of motion could being include in feedback loop for producing the sensorimotor coordination (Bernstein, 1967, p. 10). So basis for sensorimotor coordination in musical performance is sensory correction (Bernstein, 1967, p. 28). Moreover, Bernstein constructed the theory about few neuronal

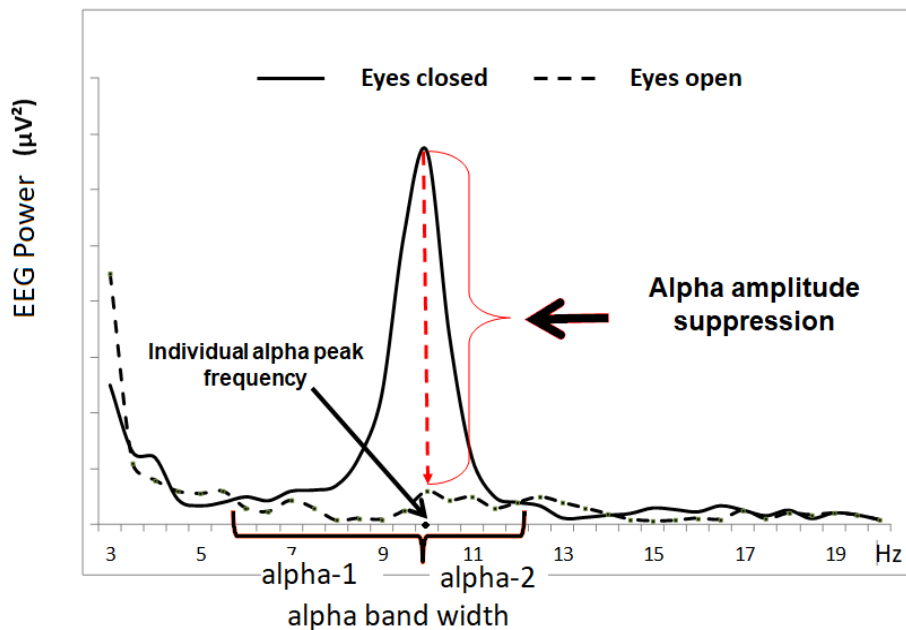
ways for providing the sensorimotor coordination including the Sechenov's inhibition (Bernstein, 1967, p. 42), and proposed that brain electrical oscillations of alpha frequencies have the pivotal role in realization of sensorimotor integration (Bernstein, 1967, p. 210).

Over the years František Sedlák and Hana Váňová (since 1974) have created several variants of musical ability concepts. They, as well seems, tried to understand musicality as a personality's quality changing during the ontogenesis. Sedlák and Váňová include into this cluster of partial skills the following: vocal reproduction, the ability to transpose, etc. (Sedlák & Váňová, 2013, p. 12, p. 41). He also uses the concept of "musical maturity" in connection with biological factors of maturation. He explains the various MPA in connection with the diagnostics of musicality when the child enters school.

Thus, music performance ability, can be defined as a natural, *ontogenetic* developing set of traits based on and constrained by cognitive and biological system (see for review: Honing et al., 2015). At the same time, MPA is also some reflections on the hereditary and ontogenetic fundamentals (Franěk, 2015, Gingras et al., 2015). With opportunities to administer standardized music aptitude tests, and providing the correlative analysis with an electrophysiological, hormonal and genetic data systematic large-scale assessment of neurobiological predictors of MPA is now feasible. Here, we offer a synthesis of existing in literature and outline concrete suggestions for the development of comprehensive operational tools for the analysis of phenotypes of MPA.

The neurophysiological factors influencing on the musician's achievement expert-level performance

The question what happens in the brain of an expert musician during performance attract the neurophysiologists from Bernstein time (Tallis, 2015). As confirmed by neuroimaging studies, MPA depends on a strong coupling of perception and action mediated by sensory, motor, and multimodal integration regions distributed throughout the brain (Schlaug, 2015, Zatorre et al., 2007). Research has shown that music experience has wide-ranging effects on the brain's structure (Leimer and Giesecking, 1972, Freeman, 2000, Jabusch et al. 2009, Halwani et al., 2011, Metcalf et al., 2014, Furuya et al., 2015, Schlaug, 2015, Lappe et al., 2017, Lappe et al., 2017). Here we will not review a vast scope of studies how general musical abilities associate with different brain's area, but we aim to emphasize neurophysiological traits of MPA. The most critical effects of music training are increased neuronal plasticity (Schlaug, 2015, Stegemöller et al., 2018) and neuronal efficiency which is measured by level of brain alpha amplitude, peak frequency, and magnitude of alpha suppression (Klimesch et al., 1996, Del Percio et al., 2009, Poldrack, 2014, Bazanova & Vernon, 2014). The rhythm of alpha oscillations is putatively involved in dynamically routing the flow of information across brain areas and implementing periodic cycles of sensory sampling and integration (Jensen et al., 2014, Zumer et al., 2014, Mierau et al., 2017, Lobier et al., 2018). The well-known EEG indices of the neural efficiency presented at Fig. 1.

Fig. 1. *Spectral EEG indices of neuronal efficiency*

The most often adjusted MPA neurophysiological features are: (i) the upper alpha band power, which increases in skilled musicians, while in inexperienced musicians decreases under both cognitive and motor tasks (Petsche et al., 1997, Bazanova et al., 2003); (ii) the individual alpha peak frequency exhibits substantial trait- and state-dependency (Bazanova & Vernon, 2014, Mierau, et al., 2017). Subjects with higher alpha peak frequency (>10 Hz) in resting state have a higher fluency in performing psychomotor tests, than with low (<10 Hz) alpha frequency (Bazanova et al., 2009). The higher is alpha frequency, the less reaction time, and the higher speed of processing information (Klimesch et al., 1996, 1999, Mierau et al., 2017, Katyal et al., 2019); (iii) Enlargement of alpha band width, that can be considered as an indicator of the relative activity of the different frequency generators included in the cortical activation (Bazanova et al., 2003, Divekar & John, 2013); (iv) Decreasing the magnitude of alpha suppression in response to specific motor tasks in expert musicians (Bazanova et al. 2003, Bazanova et al., 2009).

Muscles activity that corresponds to high skill of the performance music

Many of the factors that are required for muscle performing in musicians at the world-class level are well documented (see for review Davison, et al., 2009), but only minimal knowledge is available that quantifies how muscles are coordinated and coactivated, especially in expert musical performers. All researchers of psychomotor abilities agree with the postulate of Bernstein, “the better movement economy, the closer to peak performance.” These investigations are in accordance with studies conducted in pianists and violinists (McCrary et al., 2016; for review Macnamara et al., 2018), which found that excessive coactivation was an inefficient process that increased the metabolic cost and psychoemotional tension (Malmo & Malmo, 2000).

Training is the unconscious process both of the child learning simple social motor responses or the preparation for a specific skilled act of the musician. Always it is a progressive inhibition of redundant muscles “degrees of freedom” (Bernstein, 1967) that participate into the motor act.

Hormonal factors influencing the music performance ability

It is known that acquisition of skill has been studied from many perspectives, including from an evolutionary perspective (Marzke & Marzke, 2000). Charles Darwin first suggested a role for sexual selection in the origins of music (Darwin, 1871). For Darwin, music had offered a means of impressing potential partners, thereby contributing to reproductive success, that is depended on hormonal activity (Miller, 2000, Kunej & Turk, 2000, p. 32). By logical connection, hormones may be related to musical ability in a few ways. For example, high testosterone phenotypes are often thought to be indicative of mate quality as well, as men with good energetic availability (Muehlenbein et al., 2005, Borniger et al., 2013) showed that testosterone and its precursor progesterone are higher in music than in non-music female students and these hormones directly associated with the perception of rhythm and tone (Borniger et al., 2013). However, as it is noted in Honigh's review, disagreement remains about whether music is grounded in biology, whether it played a role in human survival as a species and, if so, whether musicality resulted from a natural or sexual selection (Honigh et al., 2015)? The responses in the endocrine system such as Cortisol/Cortisone ratio during the psychomotor performance may be related to the intensity of the practice as well as to the state condition of the musicians (Atlaoui et al., 2004). Studies of the last almost three decades have established that the brain, like a peripheral gland, is an endocrine organ (Baulieu, 1991) where levels of steroids, and their esters, are higher than in circulation; these brain-derived steroids are termed neuroactive steroids or neurosteroids (Baulieu, 1991). Meanwhile, hormones may modulate the phenotype of musical ability during the women menstrual cycle. Bazanova had shown that music perception and fluency of music performance change during the hormonal fluctuations (Bazanova, 2003). Later comparison of the perception of "native" and "alien" music by Russian and Chinese women did not establish significant dependence on the ethno type of music and who was listen these musical fragments. From the other hand, perception of both type of music in both Chinese and Russian women was higher on follicular, than luteal phase of menstrual cycle (Tropova et al., 2014). Beside it, typical menstrual cycle related fluctuation of mood, irritation, excitations, musical perception and performance, persisting in non-athlete, non-musical and musical amateur women, stop out in expertize level musicians (Bazanova et al., 2008) and elite athlete (Lebrun et al., 2001, Schoene et al., 1981) during the competition and pre-competition period. Few recent studies (Bazanova et al., 2014, 2017, Brötzner et al., 2015) suggested the neurophysiological mechanism underlying these phenomena. Absence of menstrual cycle fluctuations in psychomotor performance in elite female athlete and high skilled women musical performers could be a sign of the stable adaptation to the peak performance (Hülsdünker, et al., 2018, Kansaku et al., 2006). It was established that during voluntary sensorimotor training different modalities somatosensory signals converge on the same multimodal front parietal network (Huelsduenker et al., 2018) speculated that unspecific adaptations in the sensorimotor system might reach a plateau after some years of training experience and further improvements may be achieved through long-term adaptations in not sports-specific processes (Hülsdünker et al., 2018). Therefore, Huelsduenker (Huelsduenker et al., 2018) hypothesize that adaptations in the sensorimotor system appear to be less specific to the demands of the psychomotor activity. It seems such differences consistent with the idea of specific transfer from cognitive components involved in motor training to domain-general cognitio (Broelz et al., 2019, Warren, 1980). As far as non-musicians, researchers established the association between salivary concentration of progesterone and estrogens with individual EEG alpha peak frequency. Consequently, the neurohormonal state of the luteal phase (with the highest progesterone level) is characterized by increased alpha peak

frequency and enlargement of the α -bandwidth (Bazanova et al., 2017) accompanied by increasing of musical performance ratings. The research of Bazanova (Bazanova et al., 2017) reveals the dependence of the cortical activation and inhibition on the hormonal state (Bazanova et al., 2017). The highest magnitude of α -1 amplitude suppression that is the index of the perceptual processes activation corresponds to follicular phase when low alpha peak frequency and lowest progesterone level are (Fig. 2). The most prominent reaction of salivary cortisol, forehead EMG, and alpha EEG power to activation occurs in the follicular phase too. The highest frontal muscle EMG considered as psychoemotional tension index corresponds to menstrual and premenstrual phases (Bazanova et al., 2017) (Fig. 3).

Fig. 2. *Neurophysiological peak performance indices change during five menstrual cycle-phases in women (red squares) in comparison with simultaneously recorded men's data (white squares) in test-retest repeated measures every 5 days. Asterix (*) indicates $p < 0,05$ men vs. women, red arrow— $p < 005$ difference between phases*

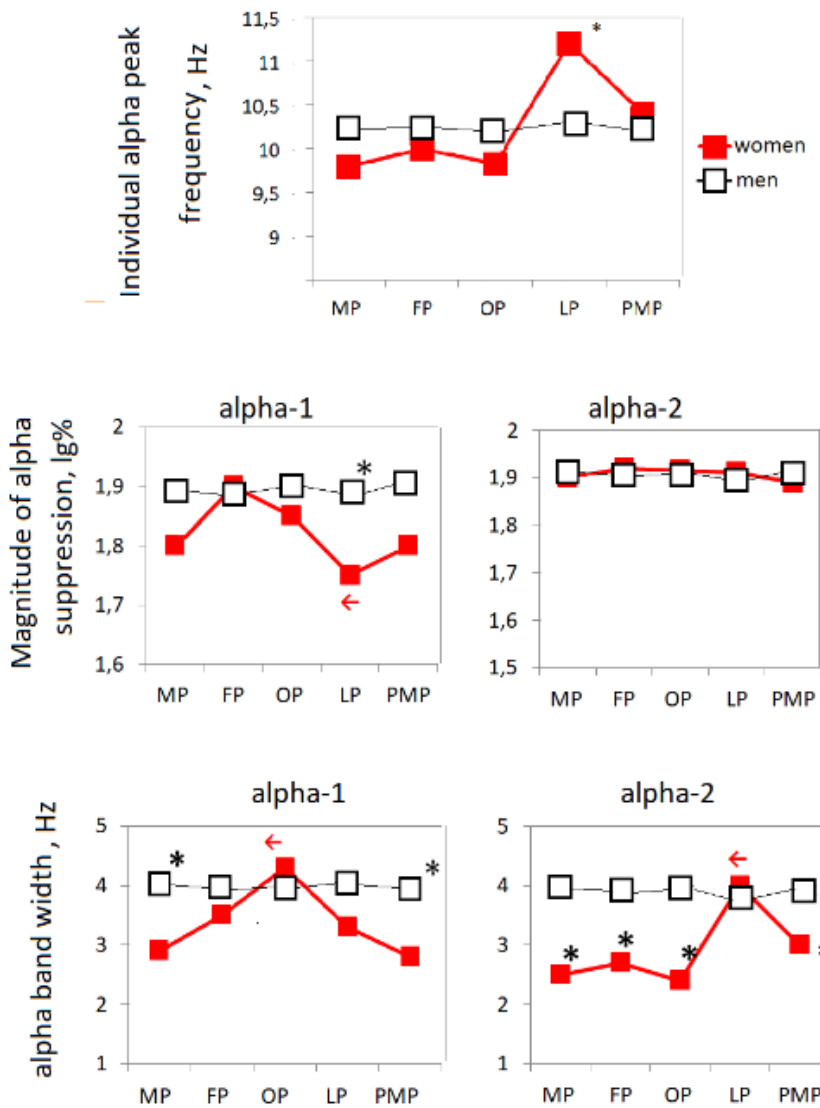
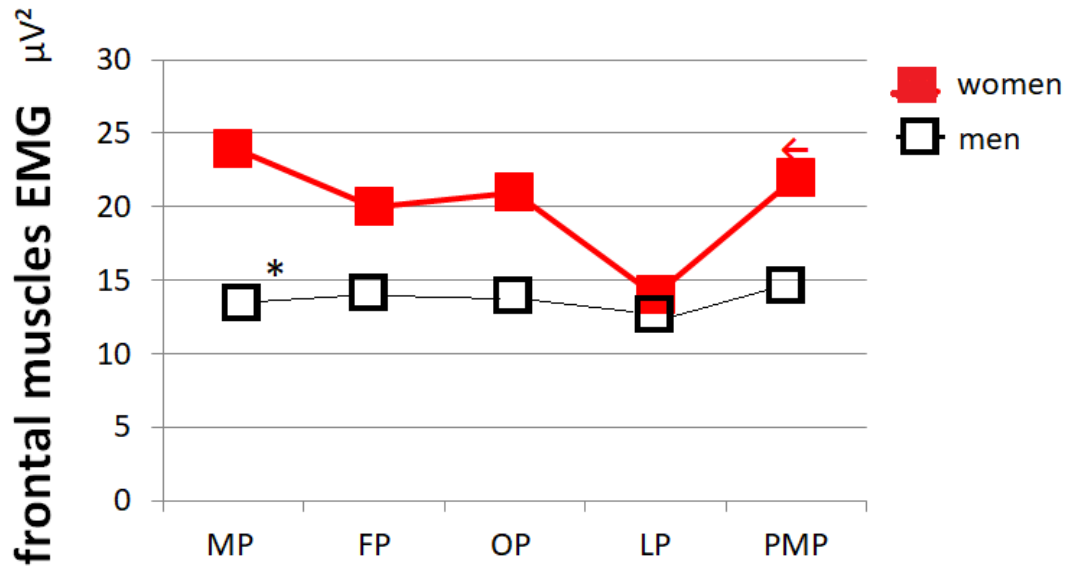


Fig. 3. Integrated EMG *m. frontalis* in rest condition changes during five menstrual cycle-phases in women (red squares) in comparison with simultaneously recorded men's data (white squares) in test-retest repeated measures every 5 days. Asterix (*) indicates $p < 0,05$ men vs. women, red arrow— $p < 005$ difference between phases



So it has been concluded that high level of MPA associates with higher levels of androgen precursors (progesterone), lower levels of estrogen than control, and diminished hormonal and behavioral fluctuations during the menstrual cycle in women.

Impact of age on the neurobiological indices of MPA

We hypothesize that early training interacts with periods of heightened neural development to promote greater plasticity, neuronal efficiency, and better learning and performance later in life. The results of few investigations demonstrate the existence of a possible sensitive period for musical training that has its greatest impact on measures of sensorimotor integration (Penhune, 2011, Bazanova et al., 2014, Rizza et al., 2018, Ireland et al., 2019). Specifically, musicians who began training at an early age (≤ 7 years) had a significantly larger corpus callosum which is responsible for connections between different brain areas compared to musicians who commenced training later (Schlaug, 2015). The cerebellum too is sensitive to the age of initiation of musical training (Baer et al., 2015).

Berland and coauthors (Berland et al., 2015) results suggest that age affects the listening strategy and the category decision. These findings support the idea that musical training provides a causal benefit to hearing abilities (Zendel et al. 2019). Due in part to early ontogenesis, most sensorimotor integration functions are functional at birth, but some aspects of auditory and motor control processing mature relatively early during development, while other features of acoustic and motor control processing (e.g., sound localization, motor reactions and attention) require a longer experience (Berland et al., 2015). Meanwhile, data of Ireland (2019) demonstrated that early training has an immediate impact on simple melody discrimination skills that develop early, while more complex abilities, like motor skills require both further maturation and additional training. Our previous data demonstrated too that early (< 4 years old) beginning of musical training

using the so called “Mother Tongue method” (Suzuki, 1981) develop better MPA in adolescents, than in those who started after 7 years old. Moreover, it was appeared, the higher expertize of MPA, the higher individual alpha peak frequency and lower forehead EMG reactivity for motor action was (Bazanova et al., 2014).

Recently Wesseldijk et al. (2019) found out a positive association between childhood musical enrichment and musical achievement in adulthood. Interestingly, that relative importance of genetic influences increased with a higher level of musical enrichment. These findings suggest that expert musical performance, a musically enriched childhood environment amplifies individual differences, an effect which is largely driven by genetic factors.

Individuality

Cues to individuality can also be communicated efficiently through music. along with emotion and structural cues, individuality seems to be a key element conveyed in MPA (see for review: Teplov, 1947). Over the last few decades, a growing body of research has examined issues related to individuality in musical performance (see for review: Sloboda, 2000). Historically, a substantial body of music performance research has focused on piano performance (see for a review: Gabrielson, 2003, Gingras et al., 2011, Srinivasan, Gingras, 2014). It was established that individuality in pianists’ performance associate with different sonorities, while at the same time displaying common patterns of dynamics and articulation (Srinivasan & Gingras, 2014). Marin and Bhattacharya (Marin & Bhattacharya, 2013) identified emotional intelligence and amount of daily practice as predictors of individual differences in proneness for flow among pianists. Srinivasan and Gingras (Srinivasan & Gingras, 2015) explored the putative role of control and attention in MPA. One of the possible neurophysiological mechanism lying in the basis of individuality in MPA is trait-dependent individual alpha peak frequency (Bazanova & Vernon, 2014, Mierau et al., 2017). Moreover, as described below, Bazanova study the efficacy of training music performance with and without biofeedback established the dependence of MPA on the baseline individual alpha peak frequency of EEG (Bazanova et al, 2009).

How does a high level of MPA come about?

The questions of Sir Francis Galton—are experts born with their skill, or do they acquire it,—and what is more important “nature or nurture” is still in debates (Fitch, 2006). Hambrick and his colleagues set out to investigate the genetic influences on musical accomplishment using data from a study of 850 twin pairs. Participants were originally queried on their musical successes and how often they practiced, both of which found to have a genetic component (Hambrick et al, 2018). One quarter of the genetic influence on musical accomplishment appears related to the act of practicing itself. So question is not resolved till now. Certain genes and genotypes presumably confer qualities. These qualities drive some kids and their family to develop these abilities, that in turn could draw reinforcement from teachers, leading to more desire to practice. Hambrick’s findings assumes it’s innate differences in faculties that would logically contribute to musical ability, such as sound processing and motor coordination (Hambrick, 2018).

New molecular technologies make it possible to pinpoint genomic factors associated with complex MPA traits for deciphering the key neurobiological pathways. The review of Tan and coauthors (2014) aimed to facilitate a greater understanding of this relatively new field among genetics researchers of MPA and, demonstrated that some promising and converging findings have

emerged with several genes and their chromosomal location implicated in music perception, in absolute pitch, and music memory (Tan et al., 2014). As far as musical performance motor skills, we had not met any genetic studies. Meanwhile, Baetu and coauthors investigated the relationship between different components of the dopamine system and specific aspects of movements learning in humans on the model of Parkinson disease. Their results suggest that treatment of the dopamine D1 receptors may improve the learning of new movements, whereas those targeting dopamine D2 receptors may improve the ability to initiate previously learned movements (Baetu et al., 2015).

For sure, replication of these results in other populations and with larger samples is warranted to confirm the findings. Through increased research efforts, a clearer picture of the genetic mechanisms underpinning MPA will hopefully emerge. Moreover, as shown by Freeman that effect of practice in an atmosphere of encouragement can overwhelm small differences in talent (Freeman, 2000), researching attention should be directed on studying the influence of education and practice on the neurobiological indices of MPA.

Educational factors

Musical ability is influenced by a range of complex interactions between personality, physiology and the environment, which in turn may be affected by factors such as education (Watson, 2006, Sloboda & Juslin, 2010). The problem of teaching musical performance in an effective manner attract the attention of not only the teachers, students and parents, but researchers of nature of MPA (Woody, 2006, Juslin et al., 2006, Macnamara et al., 2018, Bazanova et al., 2009).

Role of practice

From the middle of 19th century, we have seen the research interest to methods for proper musical practice investigating musicians' motor skill. Many kinds of research, viewing MPA as the exclusive domain of professional musicians who have achieved their skills with years of practice. Music practice is essential to the development of later MPA (Leimer and Giesecking, 1972, Freeman, 2000, Jabusch et al. 2009, Halwani et al., 2011, Metcalf et al., 2014, Furuya et al., 2015). Moreover, some psychologists as a Howe (Howe, 1990) believe that practice is the most important for MPA development. He proposed that almost anyone can acquire exceptional skills with experience of training (Howe, 1990, p. 62). Therefore, previous time, researchers suggested that individual differences in performance music largely reflect individuality in the amount of deliberate practice, which was defined as an engagement in structured activities created specifically to improve performance in a domain (see for review: Erickson et al., 2007, Macnamara et al., 2014). Meanwhile, this frequent topic of popular-science writing was not supported by empirical evidence. Macnamara (Macnamara et al., 2014) found that deliberate practice explained, 21% the variance for music performance. They concluded that deliberate practice is essential, but not as important as has been argued. The methods used to assess deliberate practice 1) through a retrospective questionnaire, retrospective interview, or 2) used to evaluate performance by the expert rating of performance, standardized objective measure of performance (Macnamara et al., 2014). In other words, deliberate practice—is a practice when trainees use cognitive feedback in communication with a teacher or from own imagination (Juslin et al., 2006), or/and feedback from the computer (Juslin & Timmers, 2010). Sloboda considers that deliberating effortful practice is a principal determinant of musical achievement (Sloboda, 2000). But even in those strictly controlled conditions, the students differed in the level of expertise, and the motivation makes a vast

difference to results (Sloboda, 2000, Macnamara et al., 2014). Therefore, the feedback that trainees receive should be adapt to psychological and neurobiological traits of the individuality.

Chiang, Slobounov, and Ray (2004) found a reduction of motor potential amplitude for the index finger following practice. They showed an increase in accuracy and reduction in force enslaving after practice with adequate feedback (Chiang et al., 2004). Adequate feedback is those produced by our physiological systems, including brain, heart, and muscles. Bernstein's approach prompted us not to solve local questions, but to try and understand how the brain controls movements using natural feedback (Tallis, 2015, p. 313). So, the "smartest" practice would be those that combine the usual teaching methods with biofeedback technology. We had compared the influences of 30 min. musical practice and the same practice supplemented with alpha stimulating and EMG decreasing biofeedback (Bazanov et al., 2009). The deliberate practice was useful only for musical students of baseline endophenotype with high individual alpha peak frequency. However, this practice did not increase the rating of musical performance and alpha indices of peak performance, while enhanced the forehead muscle tension in those students who had low individual alpha peak frequency in rest condition. Similar practice combined with alpha-EEG/EMG biofeedback was accompanied by improving music performance and increases in the frequency, bandwidth, and activation of EEG alpha waves in all subjects, along with decreases in frontal muscles EMG integral power. One of the common approach in biofeedback as a 'brain—computer interface technology is motor imagery, that seemed to have a positive effect in MPA development (Christakou et al., 2019).

Thus, we could conclude that efficiency of psychomotor learning depends on the individual EEG alpha frequency phenotype. The second conclusion is that biofeedback training is more efficient for improving music performance than usual practice, because biofeedback technology allows trainee to deliberate the neurobiological signal from muscles and brain of skilled level of MPA.

Role of motor Imagery

There are many methods available to advance knowledge in the neurophysiology and motor control principles of the musical education area, such as imaging techniques (Lotze et al., 2003; Gibson et al., 2009). Motor imagery is considered to be a promising cognitive tool for improving motor skills (Vasilyev, 2019) as well as for teaching the musical performance (Schaefer et al., 2014). The conception of Leont'yev (1968) about the "internal vocalization" or motor imagery was formed on the basis Vygotsky theory of human cultural and bio-social development. According to Vygotsky, higher mental functions are formed initially as external forms of collaboration and social human activities, and only gradually, as a result of immersion, they are mental processes of the individual (Vygotsky, 1997, p. 153). Later Brown and Palmer (2013) had shown that motor imagery modulate learning in music performance. Moreover, in fact that motor imagery training efficiency could be improved by using the brain-computer interface technology providing real-time feedback on person's neurobiological indices of MPA (Bazanov et al., 2009).

Role emotions in the MPA training

Other notable aspects of MPA include representation and communication of emotion (Juslin and Timmers, 2010, Sloboda, 2015) and expectations (Pearce et al., 2010). The role of emotional profile improvement of MPA is evident (Huberth and Fujioka, 2018). Bernardi et al. demonstrated significant correlations between inter-individual differences in the emotions experienced during

dance and whole-body acceleration profiles. The combination of movement and music during dance results in a distinct state characterized by acutely heightened pleasure (Bernardi et al., 2017). Meanwhile, pleasure and positive emotions associates with increasing the individual alpha peak frequency, upper alpha power (Bazanova et al., 2009)

The role of MPA in nonmusical faculties

The investigation of neurobiological basis of musical performance abilities offer an excellent human model for studying behavioral-cognitive as well as brain effects of acquiring, practicing, and maintaining these specialized skills (Schlaug, 2015). The development of tests to assess ‘musical ability’ paralleled that of intelligence testing. The music affects a variety of psychological and physiological systems, influencing central and autonomic functions and mental and emotional state (Möckel et al., 1994, Panksepp, 1995). One of the objective to study neurobiological origins of the human ability to perform music is the relation to both its evolutionary origin and its genetic and ontogenetic transmission (Miller, 2000, Justus & Hutsler, 2005). As a part of this objective to study, MPA understands adaptation mechanisms (Huron, 2001). Huron D provided some evidence that music is an evolutionary adaptation proposed that it is likely to have a complex genesis. Moreover, the nebulous rubric music abilities may represent several adaptations, and these adaptations may involve intricate coevolutionary patterns with culture (Durham, 1991, Cross, 2009). In the early and mid-twentieth century, there was an assumption that individuals were endowed with different levels of ‘intelligence’ that were genetically based, relatively immutable and unchanging. Understanding the MPA is interesting to cognitive neuroscientists not only because it tests the limits of human memory and movement, but also because studying expert musicianship can help understand skilled human behavior in general (Brown et al., 2015, Benz, et al., 2016). The researchers believe that the study of MPA will contribute to increased understanding of expertise (Voyer, Jansen, 2017) ranging from motor skills, such as efficiency of sensorimotor coordination (Bernstein, 1967, Bongaardt . & Meijer, 2000) to socio-emotional competencies, (Franěk et al 2014), empathy (Clarke et al., 2015, Fukui, H. and Toyoshima, 2014), mood (Bernardi et al., 2017), expectations and perfectionism (Pearce et al., 2010), improved pedagogy (Biasutti, 2017), and potentially a knowledge of movement-related injuries (Bravi et al., 2019).

Therefore, the study of the nature of MPA has a growing concern in highlighting pernicious ways in which practicing and performing can affect performers’ health and wellbeing (Araújo et al., 2017). Even ability to control fingers movement could decrease rumination in depressive patient (Aftanas et al., 2018). Interesting, according the hypothesis of Rizza et al. (2018) the integration of tactile cues (as an MPA component) with auditory speech occurred at a cognitive or decisional level, rather than truly at a perceptual level. Beside it, Charles Darwin, like other subsequent scholars (Bannan 2013, Schellenberg et al., 2015) argued that musical vocalizations preceded language and so studying the nature of MPA can help the understand neurobiological mechanisms of speech. The papers by Schellenberg (2015) and Patel (2011) elaborate on the hypothesis that stresses the distinction between musical and speech abilities as between brain locations and brain networks. Interestingly, if a core component of musicality is found to share a brain region or network involved in language, it may reveal a novel pathway by which some animals, most notably humans, achieved their highly sophisticated use of sound (Perez, 1993, 1996, Zatorre, et al., 1992). But this idea of neuronal recycling as applied to the evolution of MPA needs further research.

Conclusion

Reviewing the predictive indices of the MPA, we defined the essential structure but rarely had reviewed in literature the sensorimotor integration, feedforward, and feedback in motor control processes. So, our discussion was directed on the second question of this review about possible neuronal, hormonal, and genetic-molecular mechanisms. These traits may underlie or contribute to sensorimotor integration, feedback, and motor control as features of MPA. We suggested the most probable neurophysiological indices of MPA as the brain's alpha activity that is reciprocated associated with redundant muscle activity. The question what is the first "nature or nurture" is still debated, but according to the recent investigations the role of individuality, education, and deliberate practice, as well as the environmental factors, became more important than genetically determined talent. Here we outlined several neurophysiological, hormonal and educational issues that are vital to advancing the "peak musical performance." As a results of literature review, we propose that such a neurophysiological traits as the EEG individual alpha peak frequency in rest, reactivity of the alpha bandwidth and the upper alpha power, and response of the forehead EMG to musical execution, together with state-dependent salivary progesterone level, combined with deliberating practice that consider the usual teaching methods with biofeedback technology practice could differentiate the level of music performance skills and help in recognizing of Musical performance ability.

References

- Aftanas, L.I., Bazanova, O.M., Novozhilova N.V. (2018). Posture-motor and posture-ideomotor dual-tasking: a putative marker of psychomotor retardation and depressive rumination in patients with major depressive disorder. *Frontiers in Human Neuroscience*, 12, 108. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2018.00108>
- Anokhin, P.K. (1984), Corson, S.A., O'Leary Corson, E. Systems analysis of the integrative activity of the neuron. *The Pavlovian journal of biological science: official journal of the Pavlovian*, 19 (2), 42–101. <https://doi.org/10.1007/BF03003132>
- Araújo, L.S., Wasley, D., Perkins, R., Atkins, L., Redding, E., Ginsborg, J., Williamon, A. (2017). Fit to perform: an investigation of higher education music students' perceptions, attitudes, and behaviors toward health. *Frontiers in Psychology*, 8, 1558. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01558>
- Atlaoui, D., Duclos, M., Gouarne, C., Lacoste, L., Barale, F., Chatard, J.C. (2004). The 24-h urinary cortisol/cortisone ratio for monitoring training in elite swimmers. *Medicine & Science in Sports & Exercise*, 36 (2), 218–224. <https://doi.org/10.1249/01.MSS.0000113481.03944.06>
- Baer, L.H., Park, M.T., Bailey, J.A., Chakravarty, M.M., Li, K.Z, Penhune, V.B. (2015). Regional cerebellar volumes are related to early musical training and finger tapping performance. *NeuroImage*, 109, 130–139. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2014.12.076>
- Bannan, N. (2013). Music, play and Darwin's children: Pedagogical reflections of and on the ontogeny/phylogeny relationship. *International Journal of Music Education*, 32 (1), 98–118. <https://doi.org/10.1177/0255761413491173>
- Basmajian, J.V. (1988). Research foundations of EMG biofeedback in rehabilitation. *Biofeedback and Self-regulation*, 13 (4), 275–298. <https://doi.org/10.1007/BF00999085>
- Baulieu, E.E. (1991). Neurosteroids: a new function in the brain. *Biology of the Cell*, 71 (1–2): 3–10, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0248490091900450>

- Bazanova, O.M., Gvozdev, A.V., Mursin, F.A., et al. (2003). EEG EMG Dimensionality of the Musical Performance. *Cognitive Processing*, 4 (3), 33–47.
- Bazanova, O.M., Mernaya, E.M. (2008). Alpha-activity fluctuations in various hormonal states and associated with them musical performance proved differently in the opposite individual alpha peak frequency groups. *Revista Espanola de Neuropsicologia*, 10 (1), 100–101.
- Bazanova, O.M., Mernaya, E.M., Shtark, M.B. (2009). Biofeedback in psychomotor training. Electrophysiological basis. *Neuroscience and Behavioral Physiology*, 39 (5), 437–447. <https://doi.org/10.1007/s11055-009-9157-z>
- Bazanova, O.M., Vernon D. (2014). Interpreting EEG alpha activity. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 44, 94–110. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2013.05.007>
- Bazanova, O.M., Kondratenko, A.V., Petrenko, T.I., Takehara, N. (2014). The role of parents in educating the math and musical abilities of children from infancy to seven years. *International Journal of Psychophysiology*, 94 (2), 193. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2014.08.800>
- Bazanova, O.M., Nikolenko, E.D., Barry, R.J. (2017). Reactivity of alpha rhythms to eyes opening (the Berger effect) during menstrual cycle phases. *International Journal of Psychophysiology*, 122, 56–64. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2017.05.001>
- Bentley, A. (1966). *Musical ability in children and its measurement*. George G. Harrap.
- Benz, R., Sellaro, B., Hommel, L.S., Colzato. (2016). Music makes the world go round: the impact of musical training on non-musical cognitive functions—a Review. *Frontiers in Psychology*, 6, 2023, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.02023>
- Bergström, I., Azevedo, S., Papiotis, P., Saldanha, N., Slater, M. (2017). The Plausibility of a String Quartet Performance in Virtual Reality. *Visualization and Computer Graphics IEEE Transactions on*, 23 (4), 1352–1359. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2017.2657138>
- Berland, A., Gaillard, P., Guidetti, M., Barone, P. (2015). Perception of everyday sounds: a developmental study of a free sorting task. *PLoS One*, 10 (2): Article e0115557. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0115557>
- Bernardi, N.F., Bellemare-Pepin, A., Peretz, I. (2017). Enhancement of pleasure during spontaneous dance. *Frontiers in Human Neuroscience*, 11, 572. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00572>
- Bernstein, N.A. (1967). *The co-ordination and regulation of movements*. Pergamon Press.
- Biasutti, M. (2017). Teaching improvisation through processes. Applications in music education and implications for general education. *Frontiers in Psychology*, 8, 911. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00911>
- Bongaardt, R., & Meijer O.G. (2000). Bernstein's theory of movement behavior: historical development and contemporary relevance. *Journal of Motor Behavior*, 32 (1), 57–71 <https://doi.org/10.1080/00222890009601360>
- Borniger, J.C., Chaudhry, A., Muehlenbein, M.P. (2013). Relationships among musical aptitude, digit ratio and testosterone in men and women. *PLoS One*, 8(3): Article e57637. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0057637>
- Bravi, R., Ioannou, C.I., Minciocchi, D., Altenmüller, E. (2019). Assessment of the effects of Kinesiotaping on musical motor performance in musicians suffering from focal hand dystonia: a pilot study. *Clinical Rehabilitation*, 33 (10), 1636–1648. <https://doi.org/10.1177/0269215519852408>
- Broelz, E.K., Enck, P., Niess, A.M., Schneeweiss, P., Wolf, S., Weimer, K. (2019). The neurobiology of placebo effects in sports: EEG frontal alpha asymmetry increases in response to

- a placebo ergogenic aid. *Scientific Reports*, 9 (1), 2381. <https://doi.org/10.1038/s41598-019-38828-9>
- Brötzner, C.P., Klimesch, W., Kerschbaum, H.H. (2015). *Neuroscience*, 284, 685–692. <https://doi.org/10.1016/j.neuroscience.2014.10.047>
- Brown, R.M., Palmer, C. (2013). Auditory and motor imagery modulate learning in music performance. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 320. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00320>
- Brown, R.M., Zatorre, R. J., Penhune, V. B. (2015). Expert music performance: cognitive, neural, and developmental bases. *Progress in Brain Research*, 217, 57–86. <https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2014.11.021>
- Campbell, A.W. (1905). *Histological studies on the localization of cerebral function*. Cambridge University Press.
<https://books.google.ru/books?hl=en&lr=&id=2rc8AAAAIAAJ&oi=fnd&pg=PR15&dq=related:YLLw1S5xy64J:scholar.google.com>
- Chiang, H., Slobounov, S.M., Ray, W. (2004). Practice-related modulations of force enslaving and cortical activity as revealed by EEG. *Clinical Neurophysiology*, 115 (5), 1033–1043. <https://doi.org/10.1016/j.clinph.2003.12.019>
- Clarke, E., DeNora, T., Vuoskoski, J. (2015). Music, empathy and cultural understanding. *Physics of Life Reviews*, 15, 61–88. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2015.09.001>
- Christakou A, Vasileiadis G, Kapreli E. (2019). Motor imagery as a method of maintaining performance in pianists during forced non-practice: a single case study. *Physiotherapy Theory and Practice* (1–9). <https://doi.org/10.1080/09593985.2019.1636917>
- Darwin, C. (1871). *The descent of man, and selection in relation to sex* (in 2 vols.). John Murray. https://bookfrom.net/charles-darwin/35224-the_descent_of_man.html
- Davison, R.C. (2009). The use of sports science in preparation for Olympic competition. *Williams AM. Journal of Sports Sciences*, 27(13), 1363–1365. <https://doi.org/10.1080/02640410903448226>
- Davydov, D.M., Stewart, R., Ritchie, K., Chaudieu, I. (2010). Resilience and mental health. *Clinical Psychology Review*, 30 (5), 479–495. <https://doi.org/10.1016/j.cpr.2010.03.003>
- Eklund, E., Diamandis, E.P., Muijtjens, C., Wheeler, S., Mathew, A., Stengelin, M., Glezer, E., Nikolenko, G., Brown, M.D., Zheng, Y., Hirschberg, A.L. (2017). Serum complexed and free prostate specific antigen levels are lower in female elite athletes in comparison to control women. *F1000Research*, 6, 1131. <https://doi.org/10.12688/f1000research.11821.1>
- Ericsson, K.A. (2007). Deliberate practice and the modifiability of the body and mind: Toward a science of the structure and acquisition of expert and elite performance. *International Journal of Sport Psychology*, 38 (1), 4–34.
- Franěk, M., van Noorden, L., Režný, L. (2014). Tempo and walking speed with music in the urban context. *Frontiers in Psychology*, 5, 1361. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01361>
- Fitch, T. (2006). The biology and evolution of music: A comparative perspective. *Cognition*, 100(1), 173–215. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.009>
- Freeman, J. (2000). Children’s talent in fine-art and music—England. *Roeper Review*, 22 (2), 98–101. <https://doi.org/10.1080/02783190009554010>
- Fukui, H., & Toyoshima, K. (2014). Chill-inducing music enhances altruism in humans. *Frontiers in Psychology*, 5. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01215>

- Furuya, S., Altenmüller, E. (2015). Acquisition and reacquisition of motor coordination in musicians. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337 (1), 118–124. <https://doi.org/10.1111/nyas.12659>
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31 (3), 221–272. <https://doi.org/10.1177/03057356030313002>
- Galton, F. (1869). *Hereditary genius: An inquiry into its laws and consequences*. Macmillan and Co. <https://doi.org/10.1037/13474-000>
- Gingras, B., Honing, H., Peretz, I., Trainor, L.J., Fisher, S.E. (2015). Defining the biological bases of individual differences in musicality. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 370 (1664): Article 20140092. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0092>
- Gingras, B., Lagrandeur-Ponce, T., Giordano, B.L., McAdams, S. (2011). Perceiving musical individuality: performer identification is dependent on performer expertise and expressiveness, but not on listener expertise. *Perception*, 40 (10), 1206–1220. <https://doi.org/10.1068/p6891>
- Gjedde, A. (1992). Lateralization of phonetic and pitch processing in speech perception. *Science*, 256 (5058), 846–849. <https://doi.org/10.1126/science.256.5058.846>
- Gonzalez-Sanchez, V., Dahl, S., Hatfield, J. L., Godøy, R.I. (2019). Characterizing movement fluency in musical performance: toward a generic measure for technology enhanced learning. *Frontiers in Psychology*, 10 (84). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00084>
- Gruzelier, J.H. (2014). EEG-neurofeedback for optimising performance. I: a review of cognitive and affective outcome in healthy participants. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 44: 124–141. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2013.09.015>
- Griffith, T., Rees, A., Witton, C., Cross, P., Shakir, R., and Green, G. (1997). Spatial and temporal auditory processing deficits following right hemisphere infarction: A psychophysical study. *Brain*, 120 (5), 785–794. <https://doi.org/10.1093/brain/120.5.785>
- Hallam, S. (2006). *Music psychology in education*. Institute of Education, University of London.
- Halwani, G.F., Loui, P., Rüber, T., Schlaug, G. (2011). Effects of practice and experience on the arcuate fasciculus: comparing singers, instrumentalists, and non-musicians. *Frontiers in Psychology*, 2 (156). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00156>
- Hambrick, D.Z., Tucker-Drob, E.M. (2015). The genetics of music accomplishment: evidence for gene-environment correlation and interaction. *Psychonomic Bulletin & Review*, 22 (1), 112–120. <https://doi.org/10.3758/s13423-014-0671-9>
- Hambrick, D.Z., Burgoyne, A.P., Macnamara B.N., Ullén F. (2018). Toward a multifactorial model of expertise: beyond born versus made. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1423 (1), 284–295. <https://doi.org/10.1111/nyas.13586>
- Honing, H., Cate, C., Peretz, I., Trehub, S.E. (2015). Without it no music: cognition, biology and evolution of musicality. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 370 (1664): Article 20140088. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0088>
- Haroutounian, J. (2000). Perspectives of musical talent: a study of identification criteria and procedures. *High Ability Studies*, 11 (2), 137–160. <https://doi.org/10.1080/13598130020001197>
- Howe, M.J.A. (1990). *The origins of exceptional abilities*. Blackwell.
- Huberth, M., Fujioka, T. (2018). Performers' motions reflect the intention to express short or long melodic groupings. *Music Perception*, 35 (4), 437–453. <https://doi.org/10.1525/mp.2018.35.4.437>

- Hülsdünker, T., Strüder, H.K., & Mierau, A. (2018). Visual but not motor processes predict simple visuomotor reaction time of badminton players. *European Journal of Sport Science*, 18 (2), 190–200. <https://doi.org/10.1080/17461391.2017.1395912>
- Ireland, K., Iyer, T.A., Penhune, V.B. (2019). Contributions of age of start, cognitive abilities and practice to musical task performance in childhood. *PLoS One*, 14 (4): Article e0216119. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0216119>
- Jabusch, H.C. et al. (2009). The influence of practice on the development of motor skills in pianists: a longitudinal study in a selected motor task. *Human Movement Science*, 28 (1), 74–84. <https://doi.org/10.1016/j.humov.2008.08.001>
- Jensen, M.P., Sherlin, L.H., Fregni, F., Gianas, A., Howe, J.D., Hakimian, S. (2014). Baseline brain activity predicts response to neuromodulatory pain treatment. *Pain Medicine*, 15 (12), 2055–2063. <https://doi.org/10.1111/pme.12546>
- Juslin, P.N., Karlsson, J., Lindström, E., Friberg, A., Schoonderwaldt, E. J. (2006). Play it again with feeling: computer feedback in musical communication of emotions. *Journal of Experimental Psychology: Applied*, 12 (2): 79–95. <https://doi.org/10.1037/1076-898X.12.2.79>
- Juslin, P.N., Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. In P.N. Juslin, J. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 453–489). Oxford University Press. <https://books.google.ru/books?hl=en&lr=&id=cMDQCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR9&dq=Juslin#v=onepage&q&f=false>
- Justus, T., & Hutsler J.J. (2005). Fundamental issues in the evolutionary. Psychology of music: assessing innateness and domain specificity. *Music Perception*, 23 (1), 1–27, <https://doi.org/10.1525/mp.2005.23.1.1>
- Kansaku, K., Johnson, A., Grillon, M.L., Garraux, G., Sadato, N., Hallett M. (2006). Neural correlates of counting of sequential sensory and motor events in the human brain. *NeuroImage*, 31 (2), 649–660. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2005.12.023>
- Katyal, S., He, S., He, B., Engel, S.A. (2019). Frequency of alpha oscillation predicts individual differences in perceptual stability during binocular rivalry. *Human Brain Mapping*, 40 (8), 2422–2433. <https://doi.org/10.1002/hbm.24533>
- Kazennikov, O., Wiesendanger, M. (2009). Bimanual coordination of bowing and fingering in violinists—effects of position changes and string changes. *Motor Control*, 13 (3), 297–309. <https://doi.org/10.1123/mcj.13.3.297>
- Klimesch, W., Doppelmayr, M., Schimke, H., Pachinger, T. (1996). Alpha frequency, reaction time, and the speed of processing information. *Journal of Clinical Neurophysiology*, 13 (6): 511–518. https://journals.lww.com/clinicalneurophys/Abstract/1996/11000/Alpha_Frequency,_Reaction_Time,_and_the_Speed_of.6.aspx
- Klimesch, W. (1999). EEG alpha and theta oscillations reflect cognitive and memory performance: a review and analysis. *Brain Research Reviews*, 29 (2–3), 169–195. [https://doi.org/10.1016/S0165-0173\(98\)00056-3](https://doi.org/10.1016/S0165-0173(98)00056-3)
- Kogan, N. (1994). On aesthetics and its origins: some psychobiological and evolutionary considerations. *Social Research*, 61 (1): 139–165. <https://www.jstor.org/stable/40971025>
- Krampe, R.T., & Ericsson K.A. (1996). Maintaining excellence: deliberate practice and elite performance in young and older pianists. *Journal of Experimental Psychology: General*, 125 (4): 331–359. <http://dx.doi.org/10.1037/0096-3445.125.4.331>

- Kunej, D., and Turk, I. (2000). New perspectives on the beginnings of music: Archeological and musicological analysis of a middle paleolithic bone “flute.” In S. Brown, B. Merker, & N.L. Wallin (Eds.), *The origins of music* (pp. 235–269). MIT Press. <https://books.google.ru/books?hl=en&lr=&id=vYQEakqM4I0C&oi=fnd&pg=PA235&dq#v=onepage&q&f=false>
- Lappe, C., Bodeck, S., Lappe, M., Pantev, C. (2017). Shared neural mechanisms for the prediction of own and partner musical sequences after short-term piano duet training. *Frontiers in Neuroscience, 11*: Article 165. <https://doi.org/10.3389/fnins.2017.00165>
- Law, L. N., & Zentner, M. (2012). Assessing musical abilities objectively: construction and validation of the profile of music perception skills. *PLoS ONE, 7* (12): e52508, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0052508>
- Leimer, K., & Giesecking, W. (1972). *The shortest way to pianistic perfection and rhythmic, dynamics, pedal and other problems of piano* (two complete books). Dover Publications. <https://books.google.ru/books?hl=en&lr=&id=TLa1INk3Y6QC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Leimer,+K.,+%26+Giesecking,+W>
- Leont'yev, A.N. (2014). Some Prospective Problems of Soviet Psychology. *Soviet Psychology, 6*, 112–125. <https://doi.org/10.2753/RPO1061-0405060304112>
- Lobier, M., Palva, J.M., Palva, S. (2018). High-alpha band synchronization across frontal, parietal and visual cortex mediates behavioral and neuronal effects of visuospatial attention. *NeuroImage, 165*, 222–237. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.10.044>
- Macnamara, B.N., Hambrick, D.Z., & Oswald, F.L. (2014). Deliberate practice and performance in music, games, sports, education, and professions: a meta-analysis. *Psychological Science, 25* (8), 1608–1618. <https://doi.org/10.1177/0956797614535810>
- Macnamara, B.N., Hambrick, D.Z., & Oswald, F.L. (2018). Corrigendum: Deliberate practice and performance in music, games, sports, education, and professions: a meta-analysis. *Psychological Science, 29* (7), 1202–1204. <https://doi.org/10.1177/0956797618769891>
- Malmo, R.B., and Malmo, H.P. (2000). On electromyographic (EMG) gradients and movement-related brain activity: significance for motor control, cognitive functions, and certain psychopathologies. *International Journal of Psychophysiology, 38* (2), 143–207. [https://doi.org/10.1016/S0167-8760\(00\)00113-6](https://doi.org/10.1016/S0167-8760(00)00113-6)
- Manturzevska, M. (1979). Results of psychological research on the process of music practicing and its effective shaping. *Bulletin of the Council for Research in Music Education, 59*: 59–61. <https://www.jstor.org/stable/40317544>
- Marin, M.M., Bhattacharya J. (2013). Getting into the musical zone: trait emotional intelligence and amount of practice predict flow in pianists. *Frontiers in Psychology, 4*, 853. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00853>
- McCrary, J.M., Halaki, M., Sorkin, E., Ackermann, B.J. (2016). Acute warm-up effects in sub-maximal athletes: an EMG study of skilled violinists. *Medicine & Science in Sports & Exercise, 48* (2), 307–315. <https://doi.org/10.1249/MSS.0000000000000765>
- Metcalf, C.D., Irvine, T.A., Sims, J.L., Wang, Y.L., Su, A.W., Norris, D.O. (2014). Complex hand dexterity: a review of biomechanical methods for measuring musical performance. *Frontiers in Psychology, 5*, 414. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00414>
- Mierau, A., Klimesch, W., Lefebvre, J. (2017). State-dependent alpha peak frequency shifts: Experimental evidence, potential mechanisms and functional implications. *Neuroscience, 360*, 146–154. <https://doi.org/10.1016/j.neuroscience.2017.07.037>

- Miller, G.F. (2000). Evolution of human music through sexual selection. In N.L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music* (pp. 329–360). MIT Press. <https://books.google.ru/books?hl=en&lr=&id=vYQEakqM4I0C&oi=fnd&pg=PA235&dq#v=onepage&q&f=false>
- Miller, G.F. (2000). Sexual selection for indicators of intelligence [Paper presentation]. In *The nature of intelligence*. Novartis Foundation Symposium, London (Vol. 233, pp. 260–270). John Wiley & Sons. <https://www.bio.fsu.edu/dhoule/Publications/Houle00gfactor.pdf#page=269>
- Möckel, M., Röcker, L., Störk, T., Vollert, J., Danne, O., Eichstädt, H., Müller, R., Hochrein, H. (1994). Immediate physiological responses of healthy volunteers to different types of music: cardiovascular, hormonal and mental changes. *European Journal of Applied Physiology and Occupational Physiology*, 68 (6), 451–459. <https://doi.org/10.1007/BF00599512>
- Muehlenbein, M. P., Bribiescas, R. G. (2005). Testosterone-mediated immune functions and male life histories. *American Journal of Human Biology*, 17 (5), 527–558. <https://doi.org/10.1002/ajhb.20419>
- Murray, D.C. (1998). Psychological processes involved in the temporal organization of complex auditory sequences: Universal and acquired processes. *Music Perception*, 16 (1), 11–26. <https://doi.org/10.2307/40285774>
- Panksepp, J. (1995). The emotional sources of “chills” induced by music. *Music Perception*, 13 (2), 171–207. <https://doi.org/10.2307/40285693>
- Patel, A. D. (2011). Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA Hypothesis. *Frontiers in Psychology*, 2, 142. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00142>
- Pearce M.T., Müllensiefen D., Wiggins G.A. (2010). Melodic grouping in music information retrieval: new methods and applications. In: Raś Z.W., Wierzchowska A.A. (Eds.), *Advances in Music Information Retrieval* (pp. 364–388). Studies in Computational Intelligence, Vol. 274. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-642-11674-2_16
- Peretz, I., & Morais, J. (1993). Specificity for music. In F. Boller and J. Grafman (Eds.), *Handbook of Neuropsychology* (Vol. 8, pp. 373–390). Elsevier.
- Peretz, I. (1996). Can we lose memories for music? The case of music agnosia in a nonmusician. *Journal of Cognitive Neurosciences*, 8 (6), 481–496. <https://doi.org/10.1162/jocn.1996.8.6.481>
- Petsche, H., Kaplan, S., Stein, A., Filz, O. (1997). The possible meaning of the upper and lower alpha frequency ranges for cognitive and creative tasks. *International Journal of Psychophysiology*, 26 (1–3), 77–97. [https://doi.org/10.1016/S0167-8760\(97\)00757-5](https://doi.org/10.1016/S0167-8760(97)00757-5)
- Poldrack, R.A. (2014). Is “efficiency” a useful concept in cognitive neuroscience? *Developmental Cognitive Neuroscience*, 11, 12–17. <https://doi.org/10.1016/j.dcn.2014.06.001>
- Rizza, A., Terekhov, A.V., Guglielmo, M., Olivetti-Belardinelli M., O’Regan, K.J. (2018). Why early tactile speech aids may have failed: no perceptual integration of tactile and auditory signals. *Frontiers in Psychology*, 9, 767. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00767>
- Rizzolatti G., Fogassi L., Gallese V. (2006). Mirrors in the mind. *Scientific American*, 295 (5): 54–61. <https://www.jstor.org/stable/26069039>
- Schellenberg, E.G. (2015). Music training and speech perception: a gene-environment interaction. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337 (1), 170–177. <https://doi.org/10.1111/nyas.12627>

- Schlaug, G. (2015). Chapter 3—Musicians and music making as a model for the study of brain plasticity. *Progress in Brain Research*, 217, 37–55. <https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2014.11.020>
- Seashore, C. (1915). The measurement of musical talent. *The Musical Quarterly*, 1 (1), 129–148.
- Sedlák, F., & Váňová, H. (2013). *Hudební psychologie pro učitele*. Karolinum Press.
- Shuter-Dyson, R. Musical Ability. (1998). In D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music. Cognition and Perception* (pp. 627–651). Academic Press.
- Sloboda, J. (2000). Individual differences in music performance. *Trends in Cognitive Sciences*, 4 (10), 397–403. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01531-X](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01531-X)
- Srinivasan, N., Gingras, B. (2014). Emotional intelligence predicts individual differences in proneness for flow among musicians: the role of control and distributed attention. *Frontiers in Psychology*, 5, 608. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00608>
- Stegemöller, E.L., Izbicki, P., Hibbing, P. (2018). The influence of moving with music on motor cortical activity. *Neuroscience Letters*, 683, 27–32. <https://doi.org/10.1016/j.neulet.2018.06.030>
- Suzuki, S. (1981). *Ability development from age zero (Suzuki Method International)* (trans. by M.L. Nagata). Ability development associates.
- Tallis, V.L. (2015). New pages in the biography of Nikolai Alexandrovich Bernstein. In M. Nadin (Ed.), *Anticipation: learning from the past* (pp. 313–328). Cognitive Systems Monographs (COSMOS), Vol. 25. Springer.
- Tan, Y.T., McPherson, G.E., Peretz, I., Berkovic, S.E., Wilson, S.J. (2014). The genetic basis of music ability. *Frontiers in Psychology*, 5, 658. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00658>
- Teplov, B.M. (1947). *Psihologiya muzikal'nyh sposobnostej* [Psychology of musical abilities] Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR.
- Toropova, A.V., Simakova, I.N., Bazanova, O.M. (2014). Psychophysiological correlates of the “native” and “alien” music perception. *International Journal of Psychophysiology*, 94 (2), 192–193. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2014.08.799>
- Trehub, S., Schellenberg, G., & Kamenetsky, S. (1999). Infants’ and adults’ perception of scale structure. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 25 (4), 965–975. <http://dx.doi.org/10.1037/0096-1523.25.4.965>
- Voyer, D., Jansen, P. (2017). Motor expertise and performance in spatial tasks: a meta-analysis. *Human Movement Science*, 54, 110–124. <https://doi.org/10.1016/j.humov.2017.04.004>
- Vygotsky, L.S. (1997). Mastering attention. In R.W. Rieber (Ed.), *The collected works of L.S. Vygotsky: The history of the development of higher mental functions* (trans. M.J. Hall) (Vol. 4, pp. 153–177) (in 6 Vols.). Cognition and Language: A Series in Psycholinguistics. Springer.
- Warren, M.P. (1980). The effects of exercise on pubertal progression and reproductive function in girls. *The Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism*, 51 (5), 1150 <https://doi.org/10.1210/jcem-51-5-1150>
- Wesseldijk, L.W., Mosing, M.A., Ullén, F. (2019). Gene-environment interaction in expertise: The importance of childhood environment for musical achievement. *Developmental Psychology*, 55 (7), 1473–1479. <https://doi.org/10.1037/dev0000726>
- Woody, R.H. (2006). The effect of various instructional conditions on expressive music performance. *Journal of Research in Music Education*, 54 (1), 21–36. <https://doi.org/10.1177/002242940605400103>

- Zatorre, R.J., Evans, A.C., Meyer, E., & Gjedde, A. (1992). Lateralization of phonetic and pitch processing in speech perception. *Science*, 256 (5058), 846–849. <https://doi.org/10.1126/science.256.5058.846>
- Zatorre, R.J., Chen, J. L., & Penhune, V.B. (2007). When the brain plays music: auditory–motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8, 547–558. <https://doi.org/10.1038/nrn2152>
- Zatorre, R.J. (2015). Musical pleasure and reward: mechanisms and dysfunction. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337 (1), 202–211. <https://doi.org/10.1111/nyas.12677>
- Zendel, B.R, West, G.L., Belleville, S., Peretz, I. (2019). Musical training improves the ability to understand speech-in-noise in older adults. *Neurobiology of Aging*, 81, 102–115. <https://doi.org/10.1016/j.neurobiolaging.2019.05.015>
- Zumer, J.M., Scheeringa, R., Schoffelen, J.M., Norris, D.G., Jensen, O. (2014). Occipital alpha activity during stimulus processing gates the information flow to object-selective cortex. *PLoS Biology*, 12 (10): Article e1001965. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001965>

Olga M. BAZANOVA

D.Sc. (Biology), Chief Research Fellow at the Scientific Research Institute of Neurosciences and Medicine

БАЗАНОВА Ольга Михайловна

Доктор биологических наук, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института нейронаук и медицины

bazanovaom@physiol.ru

Tatiana I. PETRENKO

Associate Professor at the Schnittke Moscow State Institute of Music, Head of the Subject Committee of Compulsory Piano at the Central Musical School under the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

ПЕТРЕНКО Татьяна Ивановна

Доцент Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, заведующая предметной комиссией общего фортепиано Центральной музыкальной школой при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

petrenkoti@yandex.ru

Mukhamed K. KABARDOV

D.Sc. (Psychology), Professor, Director Deputy, Head of the Differential Psychology and Psychophysiology Laboratory at the Psychological Institute of Russian Academy of Education, Head of the General Psychology Department at the Moscow State University of Psychology and Education

КАБАРДОВ Мухамед Коншобиевич

Доктор психологических наук, профессор, заместитель директора, заведующий лабораторией дифференциальной психологии и психофизиологии: Психологический институт Российской академии образования, заведующий кафедрой общей психологии Московского государственного психолого-педагогического университета

kabardov@mail.ru

Anna V. KONDRATENKO

Professor at the Macedonian Academy of Music, Concertmaster at the Macedonian State Philharmonic

КОНДРАТЕНКО Анна Владимировна

Профессор Македонской академии музыки, концертмейстер Македонской государственной филармонии

anyutika@yahoo.com

Daria V. MALISOVA

Senior Lecturer at the Mussorgsky Ural State Conservatory

МАЛИСОВА Дарья Владимировна

Старший преподаватель Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского

dashapet@yandex.ru

THE TRANSFORMATION OF CULTURAL CAPITAL IN THE DIGITAL SOCIETY¹

ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО КАПИТАЛА В ЦИФРОВОМ ОБЩЕСТВЕ²

Abstract. The concept proposed by the author is an attempt to provide a theoretical answer to the ongoing invasion into the world of cultural and aesthetic authorities of the new “Huns”—bloggers—millionaires, macro, micro and nano-influencers. The author, on the one hand, relies on the classical approaches of cultural and social capital by P. Bourdieu. On the other hand, the concepts of attention economy and communicative capitalism are used. It is shown that the digitalization and virtualization of society has changed the ontology of cultural space. New subjects of cultural domination invade here. They gain their power through the accumulation and exploitation of the attention of large numbers of the global network users. The new grounds for the cultural capital formation and new subjects of power in the cultural sphere are disclosed.

The author shows that the transition to a “fast world” does not change the essence of cultural capital as such. It continues to be an integrative sum of the cultural advantages of a person or group that allows them to win social competition. However, a fast world and network society give rise to the possibility of forming cultural capital, both in the traditional way, and in a new way characteristic of the “fast world.” The latter is the conversion of communicative capital into cultural capital using capitalization of network transactions and exploiting the attention of prosumers. Successful network players, both from the cultural sphere and nonprofessionals—traffic monopolists from other spheres extract added value, “exploiting” the attention of those who have a need to consume cultural content. As a result, they become subjects of power in the cultural space.

In the final part of the article, the author presents a structural model of cultural capital and its carriers at the present stage of the development of the information society. At the same time, a new power group was revealed—owners of network mega-brands from non-cultural spheres, performing expert functions in the field of culture. These are carriers of profane network cultural capital. The last group is specific to the sphere of culture, the expansion group. These non-professionals do not have cultural capital, but they have a very high communicative digital capital. In conditions of the mass demand of users for expert cultural knowledge, these lay people successfully convert their communicative capital into cultural capital. They replace and crowd out the holders of classical cultural capital.

Keywords: cultural capital, cultural elites, attention economy, network society, digital power relations, digital cultural product, critical Internet studies communicative capitalism

Аннотация. Концепция, предлагаемая в статье, является попыткой дать теоретический ответ на продолжающееся вторжение новых «гуннов» — блогеров-миллионеров, макро, микро- и нано-инфлюенсеров в мир культурных и эстетических авторитетов. С одной стороны, автор опирается на классические подходы культурного и социального капитала П. Бурдьё. С другой стороны, используются концепции экономики внимания и коммуника-

¹ With the support of the RFFI Research grant 20-011-00371 A and St-Petersburg State University, Russia Research grant 26520757.

² Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 20-011-00371 A и гранта СПбГУ 26520757.

тивного капитализма. Анализ показывает, что цифровизация и виртуализация общества изменили онтологию культурного пространства. Сюда внедряются новые субъекты культурного господства. Они получают власть за счет накопления и эксплуатации внимания большого числа пользователей глобальной сети. В результате образуются новые основания для накопления культурного капитала и формирования новых субъектов власти в сфере культуры.

Автор приводит аргументы в пользу того, что переход к «быстрому миру» не меняет сущности культурного капитала как такового. Он продолжает функционировать как кумулятивная сумма культурных преимуществ человека или группы, которая позволяет им выиграть социальную конкуренцию. Однако быстрый мир и сетевое общество порождают возможность формирования культурного капитала как традиционным способом, так и новым способом, характерным для «быстрого мира». В последнем случае осуществляется преобразование коммуникативного капитала в культурный на основании капитализации сетевых транзакций и собственно внимания юзеров. Успешные сетевые игроки, как из сферы культуры, так и непрофессионалы — монополисты трафика из других сфер извлекают добавленную стоимость, «эксплуатируя» внимание тех, кто нуждается в потреблении культурного контента. В результате они становятся субъектами власти в культурном пространстве.

В заключительной части статьи автор представляет структурную модель культурного капитала и его носителей на современном этапе развития цифрового общества. При этом выявляется новая группа властных игроков — владельцы сетевых мегабрендов из не связанных с культурой сфер, выполняющие экспертные функции в области культуры. Их можно обозначить как носителей профанного сетевого культурного капитала. Последняя группа — это группа «профанного вторжения» в сферу культуры. Эти непрофессионалы не имеют культурного капитала, но зато у них очень высокий коммуникативный цифровой капитал. В условиях массового спроса пользователей на экспертные культурные знания эти непрофессионалы успешно превращают свой коммуникативный капитал в культурный капитал. И таким образом заменяют и вытесняют владельцев классического культурного капитала.

Ключевые слова: культурный капитал, культурная элита, сетевое общество, экономика внимания, отношения власти в цифровом обществе, цифровой культурный продукт, критические исследования интернета

Introduction

An attentive, sensitive observer cannot but notice what is happening with the sphere of culture in the conditions of a total transition to the game situation according to the rules of the «quick world». Especially in conditions of solitude, separation and fears of the first half of 2020, when direct communication and direct interaction with cultural products are replaced by indirect individual digital practices. When theaters and concert halls are closed, and everyone sits at home by their own screen. And even when this period passes, and this will undoubtedly happen, distance realities will leave their mark.

Speaking figuratively, we are witnessing the invasion of a new force in such a cozy life that is customary to cultural experts and high professionals of cultural sphere. In this old life, it was they who set cultural patterns and determined trends. But a new force has appeared. Actors of the fast world. This force suddenly undermines the old monopoly, begins to form a cultural fashion. Even when they do not possess what we are used to calling traditional classical cultural capital.

What is this power? Where did it come from? And what happens to classic cultural capital in the fast digital world? This article is an attempt to find a theoretical answer to these questions.

The relevance of the article is determined by the rapid digital transformation of the social environment and the global world as a whole and the consequences generated by these changes in relation to the cultural sphere of public life. The social structure is becoming more complex, the bases of social stratification are shifting, the digital environment brings new elites to the forefront and gives rise to new inequalities. All these processes clearly affect the sphere of culture and arts. Traditional high culture, formed in the modern era and subjected to postmodern attacks, in the pre-digital era has retained its aesthetic autonomy and social role in the reproduction of sociality and society as a whole. In many respects this was due to the traditional formats of the cultural capital and cultural elite formations. Formal education and the step-by-step accumulation of cultural competencies in general ensured the sustainability of the cultural environment.

But the digitalization and virtualization of society has changed the way cultures exists. Daily professional and leisure practices of inhabitants of the digital space—prosumers—are being transformed. The postmodern personality itself is changing. It lives in an economy of attention, when attention becomes a scarce resource and there is a hunt for it. Communicative audience practices are becoming more fragmented. On the one hand, they are becoming more diverse. On the other hand, one can observe a tendency towards simplification, towards a new unconscious technological routinization. This cannot but affect the sphere of culture. Under the conditions of “fast world,” attention deficit, clip consciousness the demand for orienting information in the sphere of culture and art is growing. This demand has always been satisfied by carriers of traditional cultural capital, cultural experts. In the digital fast world, the situation is changing. The user of the social network already has its own trajectories in it. He is tied to the network authorities—carriers of not cultural, but other—communicative digital capital. This creates conditions for the intrusion of new players into the cultural sphere. These players are the owners of digital mega-brands, traffic monopolists, popular digital platforms. These players occupy the space of culture and are included in the competition for the formation of aesthetic patterns, cultural norms and, ultimately, behavioral patterns in the cultural environment. The relationship of power in the digital cultural environment thus undergoes tectonic changes.

In this context it seems promising to consider the activities of the cultural digital space players as the main factor in the transformation of modern society in the cultural and associated contexts. This will allow to understand the processes associated with the social dynamics of cultural capital in a digital society. Also, to consider actors of cultural capital as beneficiaries, agents of cultural influences and even players in the sphere of political power. Another important task is to build a typological structural model of cultural capital and its carriers at the present stage of the development of the information society

THEORETICAL FRAMEWORK

The concept of cultural capital in its modern sense was introduced by Pierre Bourdieu. He first substantiates this concept in “Reproduction in Education, Society, and Culture.” (Bourdieu & Passeron, 1970) Further the concept is developed and concretized in the “Outline of a theory of practice.” (Bourdieu, 1977) Cultural capital according to early Bourdieu is a set of characteristics realized in the activity and communications of an individual, obtained in the process of socialization and formal education. These characteristics are a function of family and origin and are formed

within the elite or sub-elite. Inside the framework of elite groups, they are passed on from generation to generation and form advantages for the representatives of new generations of the elite in their individual social trajectories. These characteristics are associated with competencies in oral and written communication, the ability to understand the history and culture, aesthetic literacy, understanding of the beautiful. The owner of cultural capital in this concept has the knowledge and skills to understand and adequately assess cultural relations and cultural products. “A work of art makes sense and is of interest only for someone who has cultural competence, that is, he knows the code on which the artistic message is encoded.” (Bourdieu, 1977, p. 82)

Developing the concept of cultural capital, Bourdieu further suggests a methodological scheme for the diversification of personal capital (Bourdieu, 1986), highlighting separately social capital (power transmitted within the family or adjacent networks), symbolic capital (reputation), economic one (traditional economic resources and instruments—property, finance, investment) and cultural. At the same time, it positions cultural capital separately—as a set of cumulative competencies accumulated within the framework of education and qualified professional activity, which allows achieving success in the world of art and science. It should also be noted that the French sociologist proposes to distinguish three types of cultural capital—embodied, objectified and institutionalized. The embodied cultural capital means certain skills and abilities that an individual possesses, objectified—means the *symbolic component* of various goods or products. Institutionalized cultural capital is treated as various kinds of institutional documents certifying the embodied value of personal cultural capital in the eyes of society (diplomas, honorary titles, etc.).

In such logics cultural capital legitimizes the possession of the status and power of those who possess wealth in the form of a complex of academic cognitive and aesthetic knowledge and creative competencies. This combination of personal merit and ability actually represents cultural capital. It gives power through the establishment and dissemination of aesthetic models, fashion trends, styles, trends in art, architecture, design, etc. Cultural capital in modern society easily converts into other types of capital—economic, as well as social and political

Thus, the generally accepted understanding of cultural capital, associated not only with Bourdieu and his school, but also with Trosbi (Trosbi, 1999), Coleman (Coleman, 1988) and others, focuses on the participation of this substance in the reproduction of the political and cultural elite. The accumulation of capital is realized as a consistent cumulative process. It is accumulated in the family, the stratum, is inherited.

The described mechanisms of formation and reproduction of cultural capital took place over thousands of years. They were guided by the logic and internal patterns of traditional society and industrial societies. Today they have not lost their strength, but have lost their monopoly. The “fast world” has come, the world of communicative revolutions, the Internet, information apps, social networks. At the heart of this fast world lies the digital economy. We mean here the so-called economy of attention as well (Fuchs, 2016, Dean, 2009, Gavra & Dekalov, 2018). And it has changed the situation. There are new sources of cultural capital and new types of its owners. New channels for the formation of cultural elites are emerging. This is due to the rapid development of communication infrastructure and the redistribution of the nature of information consumption by most people. The formation of a new network culture first transforms the hierarchical system of communications into another, decentralized, reflexive, that is, generating spectrum of different equally legitimate opinions (Dean, 2016, p. 417). In the networked society the traditional symbolic order of the industrial society communication is reduced (Dean, 2010, p. 6). The stable criteria for the separation of the fundamental basis of sociality and, accordingly, of culture into “high” and

“low,” “elite” and “mass” has been changing. Global culture becomes “culturally diversified and, ultimately, challenged by other cultural expressions.” (Castells, 2009, p. 161)

In the new fast digital world new grounds are being formed for the social dynamics of cultural capital and cultural elites. We identify three possible channels for the formation of digital cultural capital and, accordingly, new groups of the digital cultural elite. These are local traffic monopolists, network cultural brands and classical cultural elites, increasing their cultural capitalization through the network communications. All these owners of cultural capital of a new type develop cultural norms and establish the aesthetic rules of the game by capitalizing internet traffic.

Let us turn to the theoretical substantiation of the network society cultural elite’s formation process. The question of how new cultural elites are emerging began to be discussed in cultural studies already in 1960s–1970s. It was determined by the combination of the two revolutions—cultural expansion of the postmodern aesthetics on one hand and the scientific-technological revolution on the other. And with the proliferation of the Internet and the increase in its availability around the world these issues have become particularly acute. It became clear that if new influential players who possess significant resources have appeared in economics and politics such players must also appear in the cultural sphere.

In academic discourse new relations of power are considered in line with the two methodological traditions. One of them is a network democratization approach, the other is created within the framework of a critical theory of society. In the broadest sense the following questions arise here: can we talk about the emergence of a fundamentally new elite dimension in a networked society? What is the structure and mechanisms of formation of the digital cultural elite? How is the cultural capital of a new network elite created and converted into other types of capital?

The end of the 20th—the beginning of the 21st century became a time of rapid development of the Internet and related communication formats. The new cultural consumption practices emerged, and on this basis the new kind of cultural capital started to appear. Information, knowledge, creativity, abilities and artistic skills—these terms acquired additional meaning in an era when intangible assets gained the opportunity for network capitalization. This is how cultural capital was converted into economic capital, and then, potentially, into political capital. Accordingly, social actors possessing digital cultural capital began to realize this potential, first for simple economic capitalization, and then for increasing influence on other spheres of social life. In the 1960s–1980s. various sociologists considered the elite dynamics of a society transforming under the influence of the scientific and technological revolution, using the concepts of meritocracy (M. Young (Young, 1991), D. Bell (1973), Z. Brzezinsky, 1970)), adhocracy (E. Toffler (Toffler, 2010)), technocracy (A. Touraine (Touraine, 1969)).

Some researchers in their publications tried to comprehend emerging new “elite” of global information capitalism, to find criteria for new stratification and to identify the threats that it carries to society. So, J. Soderkvist and A. Bard called the new ruling elite “netocracy.” Its representatives—“organized lobbying groups and influential media conglomerates” (Bard & Soderkvist 2004, p. 91)—completely control access to information and have the tools to manipulate it. In contrast to the consumption of a new lower class—cosumerariate—the consumption of the netocrats is limited to an “exclusive network,” (Bard & Soderkvist 2004, p. 124) in which information circulates with minimal noise distortion.

In addition, there is a number of works that we combine under the umbrella term of the concepts of integral critical digitalism. These are the concepts of “network culture” (Terranova, 2004), “digital labor,” (Fuchs, 2016) “cognitariat” and “semi-capitalism,” (Berardi, 2009) “creative

class,” (Florida, 2005) “communicative capitalism” (Dean, 2010) et al. All of these authors in different ways discuss problems of social stratification, which are relevant to the digital stage of the development of society. The simple Marxist “elite”—“mass” dichotomy considered from the angle of critical internet studies becomes the “exploiters”—“exploited” dichotomy. If we talk about the cultural sphere, here this model is based on the idea of exploiting the masses by drawing attention to fashion, to the trendsetters, to the creators of cultural samples. By drawing attention to theater and film critics, to fashion bloggers, to those actors of the cultural space who have the ability to hold and capitalize the attention of users of the global network.

Digital space is a complex, dynamically developing entity, and it would be one-sided to interpret it exclusively as a virtual communicative space. That is why, following T.G. Smith, we adhere to the three-layer model, in which the hardware, software and communicative (wetware) levels stand out. Smith in his works using this model analyzes only the political online space (Smith 2017, p. 17). We are expanding it to the entire digital dimension of social space with the cultural sphere as a subspace. In this sphere carriers of cultural capital function and compete. These carriers of capital going online and capitalizing the attention of users become the so-called digital capitalists. Their cultural capital being invested in network transactions attracts the attention of users. Further, this attention is a resource to producers of cultural products—films, performances, musicals, exhibition organizers, as well as a resource for the advertisers. As a result, advertisers and manufacturers of cultural products monetize cultural brands. So cultural capital in the network is directly converted into classical economic capital. And then highly likely in the political.

In general, the actors of the digital space are actors who use the tools and practices available to them to increase their own significant resources by taking advantage of attention control (the basic resource of the digital space ((Dekalov, 2017, p. 28)). The main mass actor of the communicative level is the prosumer involved in the process of virtual production and consumption of any network product (Fuchs & Sevignani, 2013, p. 288). In this case we first of all regard cultural product.

In various segments of the network, prosumers consume various kinds of digital products (music, video, text, posts, images), but this consumption itself is also the production of other digital products (digital tracks, reactions, comments).

DISCUSSION

With the formation of the information-network society, the nature of the carriers of cultural capital, as well as their structural composition, undergoes changes.

In the era before the Internet, conventionally, in the classical era, it was possible to distinguish two main groups of carriers or subjects of cultural capital. And in both cases, this capital directly answered its interpretation by Bourdieu. First, they are creators. Secondly, communicators. Or, in other words, commentators, interpreters, critics. The first are artists, actors, musicians, composers, conductors, etc. They are the owners and producers of cultural values and products of culture and art. They have competences in the field of art and culture. These competencies are the cumulative result of the origin, family, and other institutions of socialization, education, and professional experience. The basis of their cultural capital is the competences acquired in the course of professional socialization and are bringing them profit from market exchanges. We note here that not all creators can be recognized as communicative capitalists. Some may rather be regarded as workers. Say Fyodor Dostoevsky or Vincent Van Gogh. But Alexander Dumas, Salvador Dali or Michael Jackson undoubtedly were the bearers of classical cultural capital.

The second type of cultural capital owners is associated with the very nature of social exchanges in the field of art and culture. In the cultural sphere as in no other capitalization has a communicative symbolic character. The recognition of a cultural actor or a work of art as *fashionable, modern, expensive, soldable* was always realized through communicative exchanges. Direct economic transactions—sales of paintings, theater tickets, CDs, soundtracks, other pieces of art, as a rule, were mediated by communicative mediators and the process of communicative mediation itself. Professional communicators in the cultural sphere—critics, experts, etc.—acted as such mediators. Their expertise was a direct function of their education, relationships, contacts, accumulated experience, social position and authority, publications. That is what was cultural capital in the classical sense of the term. The owner of greater cultural capital had a greater opportunity for direct economic capitalization.

In the information-networked society this situation at the same time has changed and has not changed. The owners of cultural capital are divided into two large types—professionals and non-professionals.

The first type, as in previous pre-digital period, consists of creators and mediators (experts). Both are professionals. Creators in their turn can also be divided into two groups—pure creators and creators plus mediators.

The “creators” are the producers of the primary classical cultural product and the owners of cultural or creative competencies. Their product are pieces of art, music, performances, etc. Coming with their works to the Internet, they just get an additional audience and, accordingly, a linear increase in cultural capital due to the increase in the network audience. But the network gives them another opportunity. In addition to being the creator, to become also an expert-interpreter. That is, directly to communicate with their audience, to comment, explain, argue, etc. And then we can fix the appearance of the complex network cultural capital—part of it is formed directly, like a traditional creator obtains cultural capital in a classical way. The other part is nonlinear, because creator already is playing one more communicative role—he additionally acts as an expert, mediator. As a result, in this group two type of players are present and form their cultural capital on the Internet. On the one hand, these are pure creators, on the other—creators plus communicators/mediators. The first have a traditional direct creative digital cultural capital. The latter receive more—the traditional creative plus communicative digital cultural capital. We will name the first—*the direct traditional creative digital cultural capitalists*, and the second—*the traditional creative plus digital cultural capitalists*.

The other professional group consists of mediators or cultural experts-communicators. The public, as in the past, is shaping the demand for cultural experts and cultural communication mediators. She needs help to navigate in the world of culture and art, to understand what is good and what is bad, what is expensive and what is cheap. In this sense, a cultural expert (not a creator) as an owner of classical cultural capital going online has a direct opportunity to increase his capitalization through networking. And here comes the moment of choice. In order to become a digital actor an expert needs to form an adequate level of digital competencies. If this happens, he also acquires the network dimension of his expertise. And gets the opportunity to increment his cultural capital through transactions in the digital environment. We will call such classical cultural mediators, who enter the network “traditional-communicative (expert) digital cultural capitalists.”

The second type of cultural capitalists of the digital age consists of non-professionals. In a networked society it is possible to form digital cultural capitalists of a fundamentally different type—owners of local network brands and traffic monopolists from non-cultural areas. Popular

Internet—persons like bloggers, Instagram bloggers, video bloggers, other owners of popular accounts can become such cultural capitalists. Those who already has got very large audiences. They have already accumulated attention and are potential or real digital capitalists. At the same time, they lack real knowledge of culture. They have no competence, no expertise in the relevant cultural fields. In essence, they are carriers of layman knowledge. But when they start writing on the topic of culture, when they come into the cultural sphere, they begin to satisfy the demand for expertise in the field of culture and art. As a result, by virtue of this function, they acquire cultural capital. The only way to form this capital is not through descent, family, formal education and professional growth in culture and art, as Bourdieu wrote about it. Their way is fundamentally different—through communication and monetization in the cultural sphere of already formed digital capital. So popular bloggers suddenly turn into film critics or art critics and actually convert communicative capital into the cultural one. In order to then convert it back into the communicative and make a profit. We call such network actors *layman communicative digital cultural capitalists*.

Thus, it can be said that three types of cultural capitals are realized in a networked society:

- traditional creative digital cultural capital consisting of two subgroups—traditional direct creative digital cultural capital and traditional plus creative digital cultural capital;
- traditional expert digital cultural capital;
- layman digital cultural capital.

We can identify five universal components that form the pyramid of any digital brand, including a cultural brand—interest, recognition, trust, influence, and capitalization. These components, as if nested in each other and superimposed one above the other, act as successive factors defining a function that shows the power of attracting and holding attention at the communicative level of digital space. Note that capitalization can come from the audience voluntarily, or occur through the alienation of the digital cultural product produced by it.

Special mention should be made of the digital cultural product. By digital cultural product, we understand any product of creative activity that is hosted online and consumed by network users by the type of consumption of cultural and art works. It has a use value, as it attracts and holds the attention of an audience that satisfies the demand for cultural products online. This product has a potential exchange value, which turns into real exchange value when it is implemented in the context of a network segment to advertisers, grantors, investors, philanthropists, culture managers, etc. Thus, there is a difference between the costs of maintaining the network in a competitive state, i.e. to ensure the maintenance of attention of the corps of users, and the funds received from the implementation of exchange value. At the same time, the actions of users who put their attention resources in this part of the network are not paid for; moreover, they are referred to certain standard predictable patterns of behavior. This suggests the proprietary nature of such “communicative labor”, which seems to the user as aimed at rest or entertainment, but at the same time increases the value that forms the “communicative capital” of the owner of a digital cultural brand.

Conclusion

In the first decades of the 21st century, a new stage in the development of society is taking shape. It is based on the digital platforms of the fast world, which have an impact on the basic foundations of macro-social relations. Renewable information technologies, 24x7 communications, virtualization of human contacts give rise to a fast world. This world creates a new scarce resource and sharpens competition for this resource. Such a resource is attention. Competition for

the attention and exploitation of the attention of Internet users creates the basis for the formation of a new type of capital—the communicative type. Relationships about this capital change the structure of power relations in the societal dimension and in certain areas—economic, political, cultural. In the digital world, new subjects of power relations are emerging, which gain their power through the accumulation and exploitation of the attention of large numbers of users of the global network. Communicative capital can transform into other types of capital—economic, political, cultural, symbolic, etc. In this new space, cultural capital acquires new opportunities for formation and functioning. New bases for the formation of cultural capital and new subjects of power and influence in the cultural sphere are emerging.

As applied to the cultural sphere, the transition to a fast world does not change the essence of cultural capital as such. It continues to be an integrative sum of the cultural advantages of a person or group that allows them to win social competition, maintain or increase status and control over social resources and has the potential ability to convert into economic or other types of capital.

However, the fast world and the network-information society give rise to the possibility of the formation of cultural capitals both in the traditional way characteristic of the slow world and in the new way characteristic of the “fast world.” The first way is the cumulative accumulation of cultural capital *by the right of inheritance* and as a result of formal education. The second method appears only in the modern era. This method is the conversion of communicative capital into cultural capital due to the capitalization of network transactions and exploitation of the attention of Internet users. Successful network players, both from the cultural sphere and non-professionals—traffic monopolists from other spheres—from small—bloggers, Instagram account owners and telegram channels with thousands of audiences—to the largest, with tens of millions of “contributors” extract added value, “exploit” the attention and communication work of those users who have a need to consume cultural content. As a result, they alienate the results of the labor of others, get this alienated resource at their disposal and at the communication level become the subjects of power. First, the power in the communicative space, and then the power in the cultural space. And ultimately direct economic power. Cultural communicative capital, as a result of using the opportunity to invest and reinvest funds in the controlled areas of the network, becomes a factor in consolidating the power hierarchy both within a separate platform and in the aggregate of these platforms.

In general, we can talk about different types of owners of network capitals of the cultural sphere:

- unbranded individual owners of cultural / artistic / artistic competences (beginners, not very famous artists, poets, musicians, etc.) who have received network capitalization;
- individual cultural brands / branded individual owners of cultural / artistic / artistic competences (well-known artists, poets, musicians, etc.) that have been capitalized in the network;
- institutional brands of cultural and art organizations, music groups, etc., which have been capitalized in the network;
- cultural / artistic projects and events (movies, paintings, exhibitions, festivals, etc.) that have been capitalized in the network;
- professionalized carriers of cultural expertise (individual classical network cultural experts) who have been capitalized on the network in the network;
- owners of network mega-brands from non-cultural areas performing expert functions in the field of culture.

The latter group is specific specifically for the sphere of culture (and art) by the expansion group of non-professionals. These non-professionals, in essence, do not have cultural capital, but instead have very high communicative digital capital.

* * *

Введение

Актуальность статьи определяется стремительной цифровой трансформацией социальной среды и в целом глобального мира и порождаемыми этими изменениями последствиями в культурной сфере публичной жизни. Происходит усложнение социальной структуры, смещаются основания социальной стратификации, цифровая среда выводит на авансцену новые элиты и порождает новые неравенства. Все эти процессы не могут не сказываться на сфере культуры и искусства. Традиционная высокая культура, сформировавшаяся в эпоху модерна и подвергнутая атакам постмодерна, в доцифровую эпоху сохранила свою эстетическую автономию и социальную роль в воспроизводстве социальности и общества в целом. Во многом это было обусловлено традиционными форматами формирования культурного капитала и культурных элит. Формальное образование и кумулятивное накопление культурных компетенций в целом обеспечивало устойчивость культурной среды.

Но цифровизация и виртуализация общества изменила форматы существования культуры. Трансформируются повседневные профессиональная и досуговые практики обитателей цифрового пространства — просьюмеров. Изменяется и сама постмодернистская личность. Она живет в условиях экономики внимания, когда внимание становится дефицитным ресурсом и на него идет охота. Коммуникативные практики аудитории становятся все более фрагментированными. С одной стороны, они становятся все более разнообразными. С другой стороны, можно наблюдать тенденцию к упрощению, к новой бессознательной технологической рутинизации. Это не может не сказываться на сфере культуры. В условиях «быстрого мира», дефицита внимания, клипового сознания растет спрос на ориентирующую информацию в сфере культуры и искусства. Это спрос всегда удовлетворяли носители традиционного культурного капитала, культурные эксперты. В цифровом быстром мире ситуация меняется. Пользователь социальной сети уже имеет свои траектории движения в ней. Он привязан к сетевым авторитетам — носителям не культурного, а иного — коммуникативного цифрового капитала. Это создает условия для вторжения в сферу культуры новых игроков — обладателей цифровых мега-брендов, монополистов трафика, популярных цифровых платформ. Эти игроки занимают пространство культуры и включаются в конкуренцию за формирование эстетических образцов, культурных норм и, в конце концов — поведенческих паттернов в культурной среде. Отношения власти в цифровой культурной среде таким образом претерпевают тектонические изменения.

Исходя из этого, представляется многообещающим рассматривать действия субъектов культурного цифрового пространства в качестве важного фактора трансформации современного общества в культурном и сопряженном с ним контекстах. Это позволит увидеть и понять процессы, связанные с социальной динамикой культурного капитала в цифровом обществе. Также рассмотреть акторов культурного капитала в качестве бенефициаров, агентов культурных влияний и даже игроков в сфере политической власти. Еще одной важной задачей является построение типологической структурной модели культурного капитала и его носителей на современном этапе развития информационного общества.

Теоретические основания

Понятие культурного капитала в его современном понимании введено Пьером Бурдьё. Сначала он обосновывает это понятие в работе “Воспроизводство в образовании, обществе и культуре” (Bourdieu & Passeron, 1970). Далее развивает и конкретизирует в “Очерке теории практического действия” (Bourdieu, 1977). Культурный капитал у Бурдьё — это совокупность реализующихся в деятельности и коммуникациях индивида характеристик, полученных в процессе социализации и формального образования. Эти характеристики являются функцией происхождения и формируются внутри элиты или субэлиты. В рамках элитных групп они передаются от поколения к поколению и формируют для представителей новых поколений элиты преимущества в их индивидуальных социальных траекториях. Данные характеристики связаны с компетенциями в области устной и письменной коммуникации, умением разбираться в истории и культуре, эстетической грамотности, понимании прекрасного. Обладатель культурного капитала в этой концепции обладает знаниями и навыками, позволяющими понимать и адекватно оценивать культурные отношения и культурные продукты. «Произведение искусства имеет смысл и представляет интерес только для того, кто обладает культурной компетенцией, то есть знает код, на котором закодировано художественное сообщение» (Bourdieu, 1977, p. 82). Развивая концепцию культурного капитала далее Бурдьё разрабатывает методологическую схему диверсификации личностных капиталов (Bourdieu, 1986), разделяя социальный капитал (власть, транслируемая в пределах семьи или смежных сетей), символический капитал (репутацию), экономический (традиционные экономические ресурсы и инструменты — собственность, финансы, инвестиции) и культурный. При этом культурный капитал он позиционирует отдельно — как набор кумулятивных компетенций, накопленных в рамках образования и квалифицированной профессиональной деятельности, позволяющий достигать успеха в мире искусства и науки. Также следует отметить, что Бурдьё диверсифицирует рассматриваемую категорию, обозначая три разновидности культурного капитала — воплощенный, объективированный и институционализированный. Воплощенный культурный капитал у него обозначает определенные умения и навыки, которыми обладает индивид, объективированный — учитывает стоимостной эквивалент «символического компонента» товара. Институционализированный культурный капитал понимается как различного рода институциональные документы, удостоверяющие ценность реализованного в социальном субъекте культурного капитала в глазах общества (дипломы, почетные звания и т.п.).

В такой логике культурный капитал узаконивает обладание статусом и властью тех, кто обладает богатством в форме комплекса академических логических и эстетических знаний и творческих компетенций. Этот комплекс собственно и представляет собой культурный капитал. Он дает власть через установление эстетических моделей, трендов моды, стилей, направлений в искусстве, архитектуре, дизайне и т.п. Культурный капитал в современном обществе легко конвертируется в другие виды капитала — экономический, а также социальный и политический.

Таким образом, общепринятое понимание культурного капитала, связанное не только с Бурдьё и его школой, но и с Тросби (Trosbi, 1999), Коулманом (Coleman, 1988) и др. ориентирует на участие этой субстанции в воспроизводстве политической и культурной элиты. Накопление капитала реализуется как последовательный кумулятивный процесс. Он аккумулируется в семье, страте, передается по наследству.

Описанные механизмы формирования и воспроизводства культурного капитала имели место в течение тысячелетий. Они задавались логикой традиционного, затем индустриального общества, общества модерна. Сегодня они не утратили своей силы, но утратили монополию. Пришел «быстрый мир», мир коммуникативных революций, интернета, информационных просьюмеров, социальных сетей. В основании этого быстрого мира лежат иные основания, прежде всего экономические. Мы имеем в виду так называемую экономику внимания (Fuchs, 2016, Dean, 2009, Гавра, Декалов, 2018). И это изменило ситуацию. Появились новые источники культурного капитала и новые типы его владельцев. Появляются новые каналы формирования культурных элит. Это связано со стремительным развитием коммуникационной инфраструктуры и перераспределением характера потребления информации большинством людей. Формирование новой сетевой культуры превращают прежде иерархическую систему коммуникаций в иную, децентрализованную, рефлексивную, то есть порождающую спектр мнений, позиций и оценок одинакового уровня легитимности (Dean, 2016, p. 417). Таким образом, символический порядок новой системы коммуникаций, при условии, что она продолжает оставаться системой, оказывается сниженным (Dean, 2010, p. 6). Меняются устойчивые критерии разделения фундаментальных основ социальности, а соответственно и культуры на «высокую» и «низменную», «элитарную» и «массовую». Глобальная культура становится «диверсифицируемой по разным основаниям и, в конечном счете, оспариваемой альтернативными игроками» (Castells, 2009, p. 161).

В цифровом быстром мире внимание множества пользователей, аккумулируемое культурным капиталом, монетизируется и конвертируется в экономическую, а затем, возможно, и в политическую власть. Культурный капитал, сформированный в новых условиях, включается в кругооборот капиталов. Внимание пользователей по отношению к культурным объектам превращается в коммуникативный капитал, а этот капитал — во властный ресурс культурного пространства. В этих условиях появляются новые субъекты властных практик. И новые культурные элиты. Мы выделяем три возможных канала формирования цифрового культурного капитала и, соответственно, новых групп цифровой культурной элиты. Это локальные трафик-монополисты, сетевые культурные бренды и классические культурные элиты, увеличивающие свою культурную капитализацию посредством сетевых коммуникаций. Все эти владельцы культурного капитала нового типа участвуют в формировании культурных норм и устанавливают эстетические правила игры путем капитализации интернет-трафика.

Обратимся к теоретическому обоснованию процесса формирования культурной элиты сетевого общества. Вопрос о том, как появляются новые культурные элиты, начал обсуждаться в социальной философии и культурологии еще в 1960–1970-х годах. Это было обусловлено сочетанием двух революций — культурной экспансии эстетики постмодерна с одной стороны и научно-технической революции с другой. И с распространением Интернета и увеличением его доступности по всему миру эти проблемы стали особенно острыми. Стало ясно, что если в экономике и политике появились новые влиятельные игроки, обладающие значительными ресурсами, то такие игроки также должны появиться в сфере культуры.

В академическом дискурсе новые властные отношения в информационно-сетевом обществе рассматриваются в соответствии с двумя методологическими традициями. Одной из них является подход сетевой демократизации, другой создан в рамках критической теории общества. В широком смысле здесь возникают следующие вопросы. Вопрос первый:

можем ли мы говорить о появлении принципиально нового элитарного измерения в сетевом обществе? Вопрос второй: если да, то какова структура и механизмы цифровой элитной динамики применительно к культурному пространству? За счет чего коммуникативный капитал этой новой сетевой культурной элиты формируется и превращается в другие виды капитала?

Конец XX – начало XXI века стали временем повсеместного внедрения цифровых платформ, а параллельно с этим и новых способов организации коммуникации. Это влечет за собой новые форматы производства и потребления культурных продуктов и новые культурные практики. Социальные отношения трансформируются не только в культуре, но и в других сферах. Быстрые информационные обмены, образы, креативность, способности и художественные умения превращаются в новую производительную силу, поскольку становится возможной сетевая капитализация нематериальных активов, порождающих трафик в сети. Именно так культурный капитал получает возможность конвертироваться в экономический, а затем, потенциально — в политический. Соответственно обладающие цифровым культурным капиталом социальные акторы стали реализовывать этот потенциал сначала для простой экономической капитализации, а затем для увеличения влияния на другие сферы социальной жизни. В 1960–1980-е гг. различные социологи рассматривали элитную динамику трансформирующегося под влиянием научно-технической революции общества, используя концепты меритократии (М. Янг (Янг, 1991), Д. Белл (Bell, 1973), З. Бжезинский (Brzezinsky, 1970)), адхократии (Э. Тоффлер (Toffler, 2010)), технократии (А. Турен (Touraine, 1969)).

В начале XXI века с формированием цифрового общества стали появляться новые концепции. Я. Зодерквист и А. Бард пишут о новой сетевой элите, сросшейся с медиа-гигантами — «нетократии» (Бард, Зодерквист, 2004, с. 91), М. Кастельс выделяет программистов и переключателей (Castells, 2009), создающих сети в рамках новой социальности и организующих их всеобщее функционирование. Авторы, которых можно условно объединить в школу обновленной критической теории общества формулируют концепции сетевой культуры (Terranova, 2004), креативного класса (Florida, 2005), когнитариата и семиокапитализма (Berardi, 2009), цифрового труда (Fuchs, 2016), коммуникативного капитализма (Dean, 2010) и др. У всех этих авторов в той или иной степени обсуждаются проблемы социального неравенства, прошедшего своеобразную перезагрузку в обществе, перешедшем в цифровую фазу своего развития. Традиционное разделение «элита» — «масса», рассмотренная в контексте постмарксистских парадигм, одновременно представляется как дихотомия «цифровые эксплуататоры» — «цифровые эксплуатируемые». При этом применительно к культуре речь идет об эксплуатации за счет привлечения внимания к моде, к законодателям моды, к создателям культурных образцов. К театральным и кинокритикам, к фэшн-блогерам, к тем акторам культурного пространства, которые обладают способностью удерживать и капитализировать внимание пользователей глобальной сети.

Рассматривая цифровое пространство, мы полагаем обоснованным следовать трехуровневой модели Т. Смита, выделяющего аппаратный (hardware), программный (software) и коммуникативный (wetware) уровни. Смит в своих работах с помощью этой модели анализирует только политическое онлайн-пространство (Smith, 2017, p. 17). Мы же расширяем ее до всего цифрового измерения социального пространства, в котором как подпространство существует сфера культуры. В этой сфере функционируют и конкурируют носители куль-

турного капитала. Эти носители капитала, выходя в сеть и капитализируя внимание пользователей становятся так называемыми цифровыми капиталистами. Их культурный капитал, будучи вложенным в сетевые трансакции, привлекает внимание пользователей. Далее это внимание интересно производителям культурных продуктов — фильмов, спектаклей, мюзиклов, организаторов выставок, а также интересно рекламодателям. В результате рекламодатели и производители культурных продуктов обеспечивают монетизацию культурных брендов. Так культурный капитал в сети прямо конвертируется в экономический. А затем, возможно и в политический.

Основными акторами цифрового пространства являются users — пользователи, вступающие в сетевую коммуникацию, опосредованную информационными технологиями на программном и аппаратном уровнях. Сам общепринятый термин — пользователь (user) — на современном этапе нам не кажется самым удачным. С появлением социальных сетей и возможности интерактивной коммуникации бывший пользователь периода Web 2.0 становится активным игроком, просьюмером, субъектом социального сетевого действия, а не только примитивным потребителем / комментатором контента. Вместо термина «пользователь» здесь уместны другие термины, обозначающие субъекта сетевой социальной активности.

В самом общем виде субъекты цифрового пространства — это функционирующие в сети индивидуальные, групповые и организационные акторы, которые реализуют для собственной капитализации подвластные им инструменты управления трафиком и соответственно контроля внимания (основного ресурса цифрового пространства (Декалов, 2017, р. 28)). Основным массовым субъектом коммуникативного уровня и одновременно объектом отчуждения внимания является информационный просьюмер, вовлеченный в процесс виртуального производства и потребления любого сетевого продукта (Fuchs & Sevignani, 2013, р. 288). В данном случае мы в первую очередь рассматриваем культурный продукт.

С формированием информационно-сетевого общества природа носителей культурного капитала, равно как их структурная композиция претерпевает изменения.

В эпоху до Интернета, условно, в классическую эпоху, можно было выделить две основных группы носителей или субъектов культурного капитала. И в обоих случаях этот капитал прямо отвечал его пониманию у Бурдьё. Во-первых, это творцы. Во-вторых, коммуникаторы. Или, если угодно, комментаторы, интерпретаторы, критики. Первые — это художники, актеры, музыканты, композиторы, дирижеры и т.п. Они обладатели и производители культурных ценностей и продуктов культуры и искусства. Они обладают компетенциями в этой сфере. Данные компетенции — кумулятивный результат происхождения, семьи, иных институтов социализации, образования и профессионального опыта. Основа культурного капитала творцов — компетенции, обретенные в ходе профессиональной социализации и приносящие им прибыль в результате рыночных обменов. Отметим при этом, что не все творцы могут быть признаны коммуникативными капиталистами. Некоторые скорее могут рассматриваться как работники. Скажем Федор Достоевский или Винсент Ван Гог. Но Александр Дюма, Сальвадор Дали или Майкл Джексон несомненно выступали носителями классического культурного капитала.

Второй тип носителей культурного капитала связан с самой природой социальных обменов сфере искусства и культуры. В культурной сфере, как в никакой другой капитализация носит коммуникативный символический характер. Признание того или деятеля культуры или произведения искусства «модным», «современным», «дорогим», «продающимся»

всегда реализовывалось посредством коммуникативных обменов. Прямые экономические трансакции — продажи картин, билетов в театр, дисков, саундтреков, иных продуктов культуры, как правило здесь были опосредованы коммуникативными посредниками и самим процессом коммуникативного опосредования. В роли таких посредников и выступали профессиональные коммуникаторы в сфере культуры — критики, эксперты и т.п. Их экспертность также, как и в предыдущем случае была прямой функцией их образования, связей, контактов, наработанного опыта, круга общения, публикаций. То есть того, что и являлось культурным капиталом в классическом смысле этого термина. Обладатель большего культурного капитала обладал большей возможностью для прямой экономической капитализации.

В информационно-сетевом обществе эта ситуация одновременно и изменилась, и не изменилась. Обладатели культурного капитала здесь, как и классическую доинформационную эпоху делятся на две больших группы. Но в каждой из групп начинают идти свои внутренние процессы диверсификации.

Первая группа, «творцы» — производители первичного классического культурного продукта и обладатели культурных или творческих компетенций. Приходя со своими произведениями в сеть, они просто получают дополнительную аудиторию и соответственно линейный прирост культурного капитала за счет прироста сетевой аудитории. Но сеть дает им и иную возможность. Помимо творца стать еще и экспертом — интерпретатором. То есть напрямую общаться со своей аудиторией, комментировать, разъяснять, спорить, и т.п. И мы тогда получаем комплексный сетевой культурный капитал — часть его формируется линейно, как у традиционного творца. Другая часть — нелинейно, как у эксперта-интерпретатора. В результате в сети присутствуют и формируют свой культурный капитал чистые творцы и творцы — коммуникаторы. Первые обладают традиционным сетевым культурным капиталом. Вторые получают большее, назовем его традиционно-коммуникативным культурным капиталом или «традиционным плюс» сетевым культурным капиталом.

Вторая большая группа — коммуникаторы. Публика, как и в прошлом формирует спрос на культурных экспертов и культурных коммуникационных посредников. Ей нужна помощь, чтобы ориентироваться в мире культуры и искусства, понимать, что хорошо и что плохо, что дорого и что дешево. И в этом смысле культурный эксперт (не творец), как обладатель классического культурного капитала, выходя в сеть имеет прямую возможность через сетевые взаимодействие свою капитализацию прирастить. И вот здесь возникает момент выбора. Чтобы стать цифровым актором, эксперту необходимо сформировать адекватный уровень цифровых компетенций. Если это происходит, он обретает еще и сетевое измерение своей экспертности. И получает возможность приращения своего культурного капитала через трансакции в цифровой среде. Мы назовем таких классических культурных посредников, выходящих в сеть «традиционно-коммуникативными (экспертными) цифровыми культурными капиталистами».

Но в сетевом обществе возможно и формирования сетевых культурных капиталистов принципиально иного типа — это обладатели локальных сетевых брендов из других, не связанных с культурой сфер. Таковыми могут популярные интернет-персоны — блогеры, инстаграм-блогеры, видео-блогеры, иные обладатели популярных аккаунтов. Они уже аккумулировали внимание и являются потенциальными или реальными цифровыми капиталистами. При этом у них отсутствует реальное знание культуры. Отсутствуют компетенции, экспертиза. По существу, они являются носителями профанного знания.

Но когда они начинают писать на тему культуры, когда приходят в культурную сферу, то начинают удовлетворять спрос на экспертизу в сфере культуры и искусства. И в результате они в силу этой функции обретают культурный капитал. Только способ формирования этого капитала не через происхождение, семью, формальное образование и профессиональный рост в культуре и искусстве, как об этом писал Бурдьё. Способ принципиально иной — через коммуникацию и монетизацию в культурной сфере уже сформированного цифрового капитала. Так популярные блогеры вдруг превращаются в кинокритиков или арт-критиков и фактически конвертируют коммуникативный капитал в культурный. Чтобы затем конвертировать его обратно в коммуникативный и извлечь прибыль. Таких акторов сети мы назовем «профанными коммуникативными цифровыми культурными капиталистами».

Таким образом можно сказать, что в сетевом обществе реализуются культурные капиталы трех типов:

- традиционный (креативный) цифровой культурный капитал в составе двух подгрупп — традиционного креативного цифрового капитала и «традиционного плюс» креативного цифрового капитала;

- традиционно-коммуникативный (экспертный) цифровой культурный капитал;
- коммуникативно-профанный цифровой культурный капитал;

О цифровом культурном продукте следует сказать особо. Под цифровым культурным продуктом мы понимаем любой продукт творческой деятельности, размещенный в сети и потребляемый пользователями сети по типу потребления произведений культуры и искусства. Он обладает потребительной стоимостью, поскольку привлекает и удерживает внимание аудитории, удовлетворяющей в сети спрос на культурные продукты. Этот продукт обладает потенциальной меновой стоимостью, которая переходит в реальную меновую стоимость при его реализации в контексте участия сети рекламодателям, грантодателям, инвесторам, меценатам, менеджерам культуры и т.п. Таким образом, возникает разница между издержками на поддержание участка сети в конкурентоспособном состоянии, т.е. на обеспечение удержания внимания корпуса пользователей, и полученными средствами от реализации меновой стоимости.

Выводы

В первые десятилетия XXI века складывается современный этап развития общества, в основании которого лежат цифровые платформы быстрого мира, оказывающие влияние на базовые основы макросоциальных отношений. Обновляющие информационные технологии, коммуникации 24x7, виртуализация человеческих контактов порождают быстрый мир. Этот мир порождает новый дефицитный ресурс и обостряет конкуренцию за этот ресурс. Таким ресурсом оказывается внимание. Конкуренция за внимание и эксплуатация внимания интернет пользователей создает основания для формирования нового типа капитала — коммуникативного типа. Отношения по поводу этого капитала меняют структуру отношений власти в социальном измерении и в отдельных сферах — экономической, политической, культурной. В цифровом мире появляются новые субъекты властных отношений, которые обретают свою власть за счет аккумуляции и эксплуатации внимания больших количеств пользователей глобальной сети. Коммуникативный капитал способен трансформироваться в другие виды капиталов — экономический, политический, культурный, символический и т.п. В этом новом пространстве культурный капитал обретает новые возможности

для формирования и функционирования. Появляются новые основания для формирования культурного капитала и новые субъекты власти и влияния в культурной сфере.

Применительно к сфере культуры переход к быстрому миру не меняет сущности культурного капитала как такового. Он продолжает оставаться интегративной суммой культурных преимуществ человека или группы, которые позволяют им выигрывать социальную конкуренцию, поддерживать или приращивать статус и контроль над социальными ресурсами и обладает потенциальной способностью к конвертации в экономический или иные виды капиталов.

Однако быстрый мир и информационно-сетевое общество порождают возможность формирования культурных капиталов как традиционным, характерным для медленного мира способом, так и новым, свойственным для «быстрого мира». Первый способ — кумулятивное накопление культурного капитала «по праву наследования» и вследствие формального образования. Второй способ появляется только в современную эпоху. Этот способ представляет собой конвертацию коммуникативного капитала в культурный за счет капитализации сетевых трансакций и эксплуатации внимания интернет-пользователей. Успешные сетевые игроки, как из сферы культуры, так и непрофессионалы — трафик-монополисты из других сфер — от малых — блогеров, владельцев инстаграм аккаунтов и телеграм-каналов с тысячными аудиториями — до крупнейших, с десятками миллионов «вкладчиков внимания» извлекают добавленную стоимость, «эксплуатируют» внимание и коммуникативный труд тех пользователей, у которых есть потребность в потреблении культурного контента. В результате, они отчуждают результаты чужого труда, получают в свое распоряжение этот отчужденный ресурс и на коммуникативном уровне становятся субъектами власти. Сначала власти в коммуникативном пространстве, а затем власти в пространстве культурном. И в конечном счете прямой экономической власти. Культурный коммуникативный капитал, как результат использования возможности инвестирования и реинвестирования средств в подконтрольные участки сети становится фактором закрепления властной иерархии как внутри отдельной платформы, так и в совокупности этих платформ.

В целом можно говорить о разных типах обладателей сетевых капиталов сферы культуры:

- получившие капитализацию в сети небрендируемые индивидуальные обладатели культурных/артистических/художественных компетенций (начинающие, не очень известные художники, поэты, музыканты и т.п.);
- получившие капитализацию в сети индивидуальные культурные бренды / брендируемые индивидуальные обладатели культурных/артистических/художественных компетенций (известные художники, поэты, музыканты и т.п.);
- получившие капитализацию в сети институциональные бренды организаций культуры и искусства, музыкальных групп и т.п.;
- получившие капитализацию в сети культурные/художественные проекты и мероприятия (фильмы, картины, выставки, фестивали и т.п.);
- получившие капитализацию в сети в сети профессиональные носители экспертного знания в сфере культуры (индивидуальные классические сетевые культурные эксперты);
- обладатели сетевых мега-брендов из не связанных с культурой сфер, выполняющие экспертные функции в сфере культуры — носители профанного сетевого культурного капитала.

Последняя группа является специфической именно для сферы культуры (и искусства) группой экспансии непрофессионалов. Эти непрофессионалы, по существу не обладают культурным капиталом, но зато имеют очень высокий коммуникативный цифровой капитал. В условиях массового спроса юзеров на экспертное культурное знание эти непрофессионалы с успехом конвертируют свой коммуникативный капитал в капитал культурный. Они подменяют и теснят обладателей традиционного культурного капитала.

References

- Bard, A., Soderqvist, J. (2004). *Netocracy: the new power elite and life after capitalism* [Netokratija. Novaja pravjashhaja jelita i zhizn' posle kapitalizma]. Stockholm School of Economics
- Bell, D. (1973). *The coming of post-industrial society: a venture of social forecasting*. Basic Books.
- Berardi, F. (2009). *Precarious Rhapsody. Semio-capitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*. Autonomedia.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1970). *A Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood Press.
- Brzezinski, Z. (1970). *Between Two Ages: America's Role in the Technetronic Era*. Viking Press.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford University Press.
- Coleman, J. (1988). Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, 94, 95–120.
- Gavra, D.P., Dekalov, V.V. (2018). Bor'ba za vlast' pri kommunikativnom kapitalizme: konkurencija i kooperacija igrokov setevogo prostranstva [Power struggle within communicative capitalism: competition and cooperation of networked space actors]. *Rossijskaya Shkola Svyazej s Obshchestvennost'ju* [Russian school of public relations] (11), 11–24.
- Dekalov, V.V. (2017). Vnimanie kak bazovyj resurskommunikativnogo kapitalizma [Attention as the basic resource of communicative capitalism]. *Rossijskaya Shkola Svyazej s Obshchestvennost'ju* [Russian School of Public Relations] (10), 27–38.
- Dean, J. (2009). *Democracy and other neoliberal fantasies. Communicative capitalism and left politics*. Duke University Press.
- Dean, J. (2010). *Blog Theory*. Polity Press.
- Dean, J. (2016). *Crowds and party*. Verso.
- Florida, R. (2005). *The flight of the creative class. The new global competition for talent*. Harper Business.
- Fuchs, C. (2016). *Critical theory of communication: new readings of Lukács, Adorno, Marcuse, Honneth and Habermas in the age of the Internet*. University of Westminster Press.
- Fuchs, C., Sevignani, S. (2013). What is digital labour? What is digital work? What's their difference? And why do these questions matter for understanding social media. *TripleC*, 11 (2), 237–293.
- Smith, T.G. (2017). *Politicizing digital space: Theory, the internet, and renewing democracy*. University of Westminster Press.
- Terranova, T. (2004). *Network Culture: Politics for the Information Age*. London: Pluto Press.

- Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. William Morrow and Company.
- Trosbi, D. (1999). Cultural capital. *Journal of Cultural Economics*, 23 (3–12).
- Touraine, A. (1969). *La société post-industrielle*. Denoël.
- Young, M. (1991). Vozvyshenie meritokratii [The rise of meritocracy]. In V.A. Chalikova (Ed.), *Utopiya i utopicheskoye myshleniye: antologiya zarubezhnoj literatury* [Utopia and utopian thinking: anthology of foreign literature] (pp. 317–346). Progress.

Dmitry P. GAVRA

D.Sc. (Sociology), Professor, Head of the Department of Business Public Relations, Coordinator of MA programs in PR & Advertising at the St. Petersburg State University, the Government of the Russian Federation Award (in Print Media) Winner (2008)

ГАВРА Дмитрий Петрович

Доктор социологических наук, профессор, заведующий кафедрой связей с общественностью в бизнесе, научный руководитель магистерских программ в области связей с общественностью и рекламы Санкт-Петербургского государственного университета, Лауреат премии Правительства Российской Федерации в области печатных СМИ (2008)

d.gavra@spbu.ru

RICCIOTTO CANUDO'S "MANIFESTO OF SEVEN ARTS" AS AN OBJECT OF VERBAL AND VISUAL REFLECTION IN THE CONTEXT OF METHODOLOGIC CAPABILITIES OF VISUAL CINEMA¹«МАНИФЕСТ СЕМИ ИСКУССТВ» РИЧОТТО КАНУДО КАК ОБЪЕКТ ВЕРБАЛЬНОЙ И ВИЗУАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ В КОНТЕКСТЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ВИЗУАЛЬНОГО КИНОВЕДЕНИЯ²

Abstract. The article provides a rationale for the origin of cinematography as a synthetic art. Initially, this approach was proposed back in 1911 by the Italian film researcher Ricciotto Canudo, in his article *Manifesto of the Seven Arts*, which allowed the film expert Mikhail Yampolsky to call him “the founder of the cinema theory per se.” This paper focuses on the methodological prerequisites for the possibility of applying this concept to determine a new interdisciplinary sphere—*visual film studies*. The author of this article introduces this definition by analogy with *visual anthropology*, since both an anthropologist and a film expert, who is also a spectator, use the method of *Participant Observation*. An anthropologist visualizes one or another phenomenon of a “foreign” culture and draws scientific conclusions based on the data he filmed and seen, while the film expert describes and analyses his attitude to what he seen and (hypothetically) explains the audience’s reaction to the film. To do this, he needs to resort to the repository of film director, operator, editor, that is, in a sense, to become a film director, operator and editor at the same time. The article analyses the relationship between the two leading theories of the origin of cinematography and, accordingly, the directions for its research. These are the theory of the synthesis of arts and the theory of cinema as an independent art. The author of the article notes a new phase in the relationship of these theories, which is due, in his opinion, to a kind of *involution* (by analogy with evolution) of cinema, that is, curtailing the development of technology in the direction of the simplest understanding of the *Seventh Art* as an attraction, and therefore, to the initial stage of cinema development, for the sake of its survival in the era of the triumph of various media that form a virtual (i.e., parallel) reality, of which television is a part. To this end, in the paper the author conducts an experiment, setting forth the above ideas in the genre of a script for the program under the same name as the Canudo’s article—*Manifesto of Seven Arts*, designed for visual implementation. The program was released in the general cycle *Documentary Camera* on the channel *Russia-Culture*.

Keywords: visual film studies, visual anthropology, participant observation, synthesis of arts, cinema, theater, music, architecture, literature, painting, proto-visual cinema science, reflection, documentary films, syncretism, mythology, involution

Аннотация. В статье дается обоснование происхождения кинематографа как искусства синтетического. Впервые подобный подход был предложен итальянским исследователем кино Ричотто Канудо еще в 1911 году, в статье «Манифест семи искусств», что позволило

¹ *Visual film studies* is not yet widely used (even in interdisciplinary researches). This concept, defined by the author of this paper, is applied here by analogy with the term *visual anthropology* (Gray, 2014, Utekhin, 2018).

² Термин «Визуальное киноведение» пока не имеет сколько-нибудь широкого хождения в интеллектуальных кругах, хотя бы отчасти связанных с академическими науками о кино, даже в их междисциплинарных вариантах. Это понятие, определенное автором этих строк, употребляется здесь по аналогии с термином «визуальная антропология» (Грей, 2014, Утехин, 2018).

киноведа Михаилу Ямпольскому, назвать его «основоположником кинотеории как таковой». В данной работе исследуются методологические предпосылки возможности применения этой концепции для определения новой интердисциплинарной сферы — *визуального киноведения*. Автор настоящей статьи вводит это определение по аналогии с *визуальной антропологией*, поскольку и антрополог, и киновед, он же — кинозритель оперируют методом *включенного наблюдения*. Если антрополог визуализирует тот или иной феномен «чужой» культуры и на основании снятого и увиденного делает научные выводы, то киновед описывает и анализирует как свое отношение к увиденному им, так и гипотетически объясняет зрительскую реакцию на фильм. Для этого ему необходимо прибегнуть к инструментарию кинорежиссера, оператора, монтажера, то есть в каком-то смысле стать кинорежиссером, оператором и монтажником в одно и то же время. В статье анализируется соотношение двух ведущих теорий происхождения кинематографа и, соответственно, направлений его исследования. Это теория синтеза искусств и теория кино как самостоятельного искусства. Автор статьи фиксирует новую фазу во взаимоотношениях этих теорий, обусловленную, на его взгляд, своеобразной *инволюцией* (по аналогии с эволюцией) кино, т.е. сворачиванием развития технологий в направлении к простейшему пониманию «седьмого искусства» как аттракциона, а значит — к начальному этапу развития кино, ради его выживания в эпоху торжества разнообразных media, формирующих виртуальную (она же параллельная) реальность, частью которой является телевидение. С этой целью в данной работе автор проводит эксперимент, излагая вышеперечисленные идеи в жанре сценария программы под тем же названием, что и статья Канудо, — «Манифест семи искусств», рассчитанного на визуальное воплощение. Передача была выпущена в общем цикле «Документальная камера» на канале «Россия-Культура».

Ключевые слова: визуальное киноведение, визуальная антропология, включенное наблюдение, синтез искусств, кино, театр, музыка, архитектура, литература, живопись, прото-визуальное киноведение, рефлексия, документальное кино, синкретизм, мифология, инволюция

*Посвящается памяти кинорежиссера Ирины Бессарабовой /
Dedicated to the memory of film director Irina Bessarabova*

Теория итальянского исследователя Ричотто Канудо о синтетической природе кино, изложенная им в статье «Манифест семи искусств» (Канудо, 1988, с. 21–24), объясняющая происхождение кинематографа из «старших» искусств — архитектуры, музыки, живописи, литературы, имеет необычную историю. В период бурного развития собственно киноязыка (20–60-е годы XX века) она была вытеснена из активного киноведческого и кинокритического обихода. Но уже с 80-х годов XX века, с одной стороны, с появлением визуальных экспериментов Питера Гринуэя, а с другой — фильмов-палимпсестов «Нового Голливуда» эта теория возродилась и существует параллельно уже с традиционной методологией, опирающейся на идею кино как самостоятельного искусства. Однако, как мне представляется, она все еще недостаточно респектабельна, как и любая теория, претендующая на авангардность в эпоху пост-постмодерна. При этом в смежных науках, например, в музыковедении (см., например, фундаментальное исследование Г. Консона «О музыке Д. Шостаковича в наращивании смысла этической концепции фильмов Г. Козинцева «Гамлет» и «Король Лир» (Konson, 2018), используется весьма активно и продуктивно.

Рискнем предположить, что подобная диспропорция связана с тем, что сам Канудо еще с 1904 года посвящает себя музыкальной эссеистике и пишет монографии «Цезарь Франк и молодая итальянская школа», «Девятая симфония Бетховена», «Музыкальная психология цивилизаций» и др. (цит. по: Канудо, 1988, с. 20). В результате каждый исследователь, какую бы методологию он не применял для анализа кино, остается при своем. Теория кино как совершенно самостоятельного искусства, берущая начало в манифестах французского авангарда начала 20-х годов, по-прежнему имеет своих сильных защитников (Эльзессер, Хагенер, 2016, с. 17–37, Хаакман, 2006, с. 11, Жижек, 2012, Бикертон, 2019, Ковалов, 2016). Интересно, что Ковалов вводит новую категорию, — «странное» — процесс словесной визуализации в поисках возможностей расширения словаря киноведческих терминов продолжается. В пределах чисто вербальной репрезентации теории ничего принципиально нового о природе кино, как представляется, доказать невозможно.

Однако есть огромный материал «пред-визуального киноведения» — это «кино о кино», только еще пока подчиняющегося повествованию рефлексии автора-рассказчика, а не исходящему из нее. «Кино о кино» — это, во-первых, «кино про кино» как игровое, так и документальное, начиная, вероятно, с ленты Дж. Смита (Великобритания) «Бабушкина лупа» (1900). И вплоть до многочисленных просветительских программ о кино, которые выходили в 1990-е годы и в начале нулевых в России по телевидению, в частности, комплекс передач под общим заголовком «К-2» Бориса Бермана и Ильи Жандарева, включавшие в себя «Перпендикулярное кино» Ирины Васильевой, «Персона» Аркадия Когана и Ильи Лепихова, «Колизей» и «Нью» Александра Плахова, «Уловку-22» Ивана Дыховичного (канал РТР). Далее «От киноавангарда к видеоарту» автора и ведущего Кирилла Разлогова, режиссера Олега Косолапова и сценариста Милены Мусиной. От всей этой роскоши осталась только старейшая передача «Кинескоп» (автор, ведущий и режиссер — Петр Шепотинник), которая выходит теперь на канале «Культура». Такой кинематограф непротиворечиво соединяет рефлексии и собственно визуальную репрезентацию, т.е. зрелище. Автор этих строк убежден, что каждое десятилетие истории кино нуждается в своей теории, в которой можно увидеть как преемственность, так и отрицание тех или иных тем, составляющих, по выражению Гегеля, своего рода тезаурус истории и теории кинематографа.

Задача данной работы, напротив, — предельно скромна. *Это вполне конкретный опыт претворения идеи синтетичности кино как экранного искусства (в данном случае — телевизионного), повествования в авторской программе канала «Культура» — «Документальная камера», где развитие темы не просто подкрепляется, а комментируется интервьюерами. Данная статья завершила многолетний цикл в русле «Документальной камеры» — «Кино + другие искусства», никак специально не анонсированного. Цикл, начатый в 2012 году, включил в себя программы «Архитектура и кино» (Режиссер Дмитрий Лавриненко), «Кино и цирк. Испытание простодушием» (реж. Анна Голикова), «Кино + театр. Возрождение антрепризы» (Реж. Дарья Хренова), а также «Музыка и кино» (2 серии), «Живопись и кино» (2 серии), «Литература и кино» (2 серии), «Кино и поэзия» и др. Потом, однако, понадобилось послесловие — «Кино и опера», развивавшее данную тему. Большая часть этих передач была сделана нами совместно с режиссером-документалистом Ириной Бессарабовой, чей вклад в наш общий труд был неоценимым.*

Специально для этой программы нами были записаны интервью с киноведами Штефаном Дресслером, Кириллом Разлоговым, Наумом Клейманом, Евгением Марголитом, режиссером Андреем Кончаловским, музыковедом и педагогом Михаилом Хохловым, сценаристом Юрием Арабовым.

Историю о происхождении кино рассказывали много фильмов: как, благодаря фотографии, появившись на свет и найдя свою специфику, оно стало великим искусством. Например, «Рождение кино», 1946, режиссер Роже Леенхардт, телевизионные сериалы Кевина Браунлоу и Дэвида Гилла «Голливуд» (1980) и «Кино Европы. Другой Голливуд» (1995). А потом, пережив несколько эстетических переворотов и технологических революций, остановилось в развитии и в таком состоянии пребывает сегодня.

Но есть и другая мысль, *еретическая*. Что, если у кино не одна история, а несколько? В зависимости от того, какую точку отсчета выбрать? Разные аспекты этого в высшей степени занимательного сюжета, естественнее всего было обсудить на фестивале архивного кино «Белые Столбы», который с 1997 по 2012 годы стал своего рода методологической лабораторией отечественного киноведения, который проходит в Госфильмофонде, главном фильмохранилище России. Здесь можно найти подтверждение любым концепциям. А заодно ответить на вопрос: *каким образом могут измениться наши представления об истории кино, если посмотреть на него как на продолжение эволюции других, «старших» искусств, только уже в новом, экранном качестве?*

Кино и теория кино появились одновременно. Но сегодня, когда в моде разговоры о смерти кино, мы воспринимаем его историю как мифологию, нечто, уже остановившееся в развитии. Однако даже любую синхронную, событийную съемку можно воспринимать как чистую хронику, когда аура времени проявляется непосредственно в изображении. С документальных съемок, как известно, и начиналось кино. И только потом, как мы говорим, оно стало искусством. Но, может, оно им и было, прямо с момента своего возникновения? Недаром кино называют десятой музой. Оно вошло в большую семью. И здесь, в Госфильмофонде, на фестивале, специально организованном для киноведов и кинокритиков, раньше как-то не приходилось задумываться, а с чего вообще, помимо движущейся фотографии, кино начиналось? Ведь сейчас, для проверки своих концепций происхождения кинематографа, которые затем можно будет развернуть в визуальное повествование в рамках телевизионной программы или фильма о кино (верификация), мы имеем дело с уже овеച്ചенным результатом, десятками тысяч лент. Смотри любую. (Мне известно, что огромное количество лент просто пропало, о чем не говорят. Отсюда вопрос: *насколько убедительны концепции «строгих» историков кино?*)

Начну с того, что теория нового искусства стала развиваться параллельно его истории. Ни одно из «старших» искусств такой синхронностью похвастаться не может. Именно в концепциях происхождения кино, которые появились на заре его существования (новое определение напрашивалось: «режиссеры-архивисты»), можно найти документальные свидетельства того, как кинематограф начинал осознавать себя в непосредственном соседстве с другими музами, чтобы по ходу движения оторваться от них и покончить с первоначальной гармонией ради новых возможностей, среди которых главная, как мне кажется, идея **синтеза искусств**. Скажем, общеизвестна *вражда* кино и театра в первое десятилетие существования «седьмого искусства». Но мало, кто помнит о том, что кино в те же 1910-е годы прошло под знаком театра, что в театральных декорациях снимались бесчисленные

фильмы и что артисты на первых порах перед кинокамерой воспроизводили стандарты игры на сцене. И это легче всего доказать практически, то есть визуально.

На одном из фестивалей в Госфильмофонде специально для программы «Документальная камера» автор этих строк взял несколько интервью на тему специфики киноискусства, предполагая *еретические* высказывания о синтезе искусств, а не об их синкретизме. Однако позиции некоторых наших героев оказались традиционными. Такова, например, творческая установка немецкого киноведа Штефана Дресслера: «Кино — это такое средство массовой информации, где присутствуют различные виды искусства. Какие из них важнейшие, мне не хотелось бы говорить. Как только одно из них начинает доминировать, становится неинтересно. Я думаю, что кино должно использовать свои старые средства. И кино должно быть кино. Если оно очень уподобляется театру, это неправильно. И неправильно, если оно сосредоточивается только на звуке, на спецэффектах или на других видах искусства. Я думаю, нужно увидеть, в чем специфические возможности искусства кино. Это значит движение, движущаяся картинка. И то, как распределяется время в картине, а также монтаж, который и делает фильм возможным. Вот в чем я вижу специфические средства создания фильма. Это для меня самые главные составляющие картины. Я думаю, содержание и прочее нужно отодвинуть на задний план. Нужно уметь применять специфические средства создания фильмов. Это для меня и есть кино. Сейчас я говорил очень абстрактно. Посмотрим, сумеете ли вы это использовать?» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 04 мин. 00 сек. – 04 мин. 33 сек.).

Мы часто говорим о музыкальности или живописности какого-либо фильма, когда определяем его стиль. А если речь идет о диалогах или способе повествования, называем картину литературной. Но по существу, — это лишь синонимы специфики кино, которое еще не достигло слияния всех своих элементов. Кинематограф жадно поглощал изобразительные фактуры, пытался подражать литературе, соперничал с театром, и *в этом уже была особенность кино: в поисках самостоятельного языка нового искусства использовать все, что могло быть снято на камеру.*

Однако сама природа этого искусства была двуединой: не только изобразительной, но и выразительной. Что же оказалось важнее в исторической перспективе? Поиск закономерностей своего искусства или до сих пор вызывающая споры идея синтеза всех предшествующих искусств, которая, еще раз напомним, принадлежала одному из первых теоретиков кино — итальянцу Ричотто Канудо. Он так и назвал свою главную работу: «Манифест семи искусств». Но именно эту его идею историки теорий кино, скорее, не приняли. Историк теорий кино Гуидо Аристарко (Аристарко, 1966, с. 20) отозвался о ней как о «продуктивном заблуждении». И все же идеи Канудо были развиты его невольными единомышленниками, прежде всего Луи Деллюком. Главная работа Деллюка называлась «Фотогения». *Тот факт, что фотографию в кино квалифицируют как главный и единственный ресурс, Деллюк считал предрассудком.* Основа киноискусства, по его мнению, наоборот, составляет, фотогения. Сущность этого понятия больше была похожа на философский камень, чем на термин. Но сама теория не стояла на месте. В новаторской работе Мананы Андрониковой «Сколько лет кино?» (Андроникова, 1980, с. 476) вопрос уже был поставлен иначе. У кино не то, чтобы не было почтенных предшественников. Просто *оно началось вместе с другими искусствами.*

По мнению Андрея Кончаловского, «мы родились и появились во ВГИКе уже в то время, когда открылось мировое кино. Брессон, Курасава, Бергман, Феллини, Антониони,

все великие — мы были с ними знакомы. Оставалось только выбирать, за кем идти. Это очень важно для любого художника. В силу того, что настоящее искусство, на мой взгляд, никогда не бывает просто оригинальным. Оно связано с предыдущими достижениями человеческой культуры» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016. 06 мин. 31 сек. — 07 мин. 25 сек.).

Определяя феномен кино посредством аналогий с другими искусствами, мы сталкиваемся еще с одним свойством. У муз уже была иерархия. Она до сих пор влияет на режиссерские предпочтения той или иной музыки. Однако невозможно считать поиски и споры лишь достоянием истории. Или, образно говоря, представить их как развалины древнегреческого Парфенона — величественные, но не очень необходимые. Наоборот. Есть общие закономерности композиции, необходимые в каждом искусстве, благодаря чему вводится тема архитектуры и музыки, которые Канудо считал для кино основополагающими для его будущего развития. **В кино есть тип режиссера-архитектора.** Такие мастера вслед за Рене Клером могли бы сказать: «Мой фильм готов, осталось только его снять». Вот уж чему может научить режиссера архитектура — так это искусству находить правильное соотношение частей внутри целого.

«Я отношусь к архитектуре с религиозным обожанием, с очень большим уважением, потому что архитектура — величайшее из искусств, которое не может быть абстрактным», — говорит А. Кончаловский. Архитектура, во-первых, для того, чтобы она не развалилась, а во-вторых, чтобы в ней жить. То есть нельзя дверь сделать на крыше». В этот момент в кадре мы показываем в высшей степени, наоборот, маньеристские здания Антонио Гауди, не споря словесно с нашим героем, но доказываем относительность его суждения применительно к XX веку, когда архитектура «восстала» против своей прикладной функциональности. А мы показываем. И то, что жизнь человеческая и гравитация диктуют архитектуре определенные функции, она должна быть функциональна. Заставляет архитектора, накладывает на него определенные цепи, которые делают его великим. Цензура колоссальная. Цензура Вселенной. Гравитация жизни людей. И вот эта функциональность очень важна, ибо это то, что понятно. С одной стороны. С другой — архитектурника, соотношение частей, то, что, собственно, делает любое произведение архитектурным, если оно правильно сделано, построено, грамотно подведено к кульминации, архитектурника есть очень важная часть любого искусства, особенно такого искусства, если оно развивается во времени. И единственное, чем архитектура связана со временем, — это движение к кульминации» [08.16 – 09.46].

Помимо режиссеров-архитекторов, работающих с пространством фильма, есть и другой тип киноавторов. **Это режиссеры-композиторы.** Или музыканты, которые напоминают нам, что кино — это искусство, подобное музыке и развивается оно во времени. Архитектуру часто называют застывшей музыкой. Но вот уж нет более абстрактного искусства, чем искусство сочетания звуков. Недаром профессии режиссера и дирижера часто сравнивают. И там, и там — оркестр, но у каждого есть возможность выйти со своей сольной партией. И получается контрапункт. Визуальный образ возникает вместе с мелодией, исполняемой за кадром и определяющей восприятие изображения

Возвращаясь к Ричотто Канудо, отметим, что музыка, по его мнению, дала кино два производных — поэзию и танец, которые есть не что иное, как «желание плоти стать музыкой» (цит. по: Канудо, 1988, с. 20). Но в союзе музыки и кино важно не только это. Кино,

все-таки опираясь непосредственно на зрительный образ, при этом подчиняясь законам музыкальной драматургии, все время вынуждено преодолевать сопротивление материала. То есть автоматизма собственной визуальности. И все это ради того, чтобы воссоздавать вторую реальность.

В целом же архитектура и музыка были ключевыми искусствами с точки зрения теоретиков раннего кино. Но что здесь было ошибкой, что — прорывом в неведомое, а что — будущим законом, пока еще неведомым никому, кроме мастера. Поди сейчас, разбери. Сергей Рахманинов играл однажды концерт, публика сходила с ума, а он после концерта был мрачный. И его жена, Наталья, спросила: что случилось? А он ответил: «Смазал точку. Смазал кульминацию». Никто этого не заметил! Кроме него. В этом смысле кино развивается через противодействие архитектонике, из прошлого в будущее через настоящее» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 11 мин. 09 сек. – 12 мин. 06 сек.).

Взаимоотношения музыки и кино изначально складывались как история рождения новой гармонии. Открывая свои законы, кинематограф заново открывал и законы музыки, пытаясь ее понять. Поэтому исполнительская школа дисциплинировала профессию. Но помогала сформироваться и образному мышлению. В этом отношении интересно мнение Михаила Хохлова, пианиста, директора школы им. Гнесиных: «Занимаясь педагогической работой с ребятами, которые играют на фортепьяно, я с самого начала обратил внимание на то, что концентрация передач от учителя к ученику каких-то важных приемов игры идет гораздо быстрее, если вместе с какими-то ремесленными навыками передается сразу образ. Художественный образ. Образ — он всегда многомерен. И тогда эта образность, стоящая за звуками, поэтическим текстом, картиной, которую мы видим, балетным спектаклем или за каким-то кадром в кино, вот это подстрочное ощущение — оно и есть предмет искусства» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 12 мин. 39 сек. – 13 мин. 24 сек.).

Но вот что интересно. Документируя исполнение и тем самым показывая какую-либо фазу становления начинающего музыканта, кино, благодаря музыке, исполняемой непосредственно в кадре, может собственно мелодию превратить в метафору, позволяющую догадаться об убеждениях героя фильма. А теперь зададимся вопросом. В какой мере в становлении творческого сознания мастеров 10-й музы играли жанры кинематографа. Еще один вид связи между режиссером и культурной традицией. Историки искусств отмечают, что жанров в раннем кино было множество. Разграничения между ними соблюдались, прямо скажем, не очень строго. Это были приключенческие фильмы, драмы и мелодрамы, комические, лирико-комические, документальные, романтические, исторические, психологические, фильмы ужасов, биографические ленты, и так далее. Показывались они под таперскую музыку.

Но попробуем на кадры традиционного немого кино положить музыку авангардную, как сейчас. Сразу нарушается конвенция, согласно которой авторы картины задают определенные условия ее восприятия. Здесь открывались огромные возможности развития кино как искусства, правда, ценой естественного и резкого уменьшения количества зрителей, непривычных к таким экспериментам. Теперь, когда полиэкран, как и другие, уже чисто технологические новшества применяются достаточно активно, смело можно сказать, что увеличение количества условий, на основании которых можно будет воспринять фильм адекватно замыслу автора, уже решительно противоречит изначальной массовости кино, которую никто не отменял. Именно на этом пути совершались величайшие открытия в раннем

кино, не порывавшего со зрителями даже ради прорыва в будущее. Но оно вводило новшество постепенно. А затем создавались картины, которые были этими самыми прорывами, подобно кинематографу Чарли Чаплина, например. Так, на первый план вышла проблема не только границ между искусствами, влиявшими на кино, но и проблема возможности восприятия самого кино, связанного с развитием технологии. *Технэ — это ведь тоже муза.*

Конечно, все новшества как эстетические, так и технологические, осуществлялись ради развития языка самого кино. Будь то документальное кино или игровое. *Сегодня мы имеем в активе киноязыка выразительную игру с форматом кадра, он может расширяться или уменьшаться, умножаться количественно*, например, в экспериментальных, документально-анимационных фильмах поляка Збигнева Рыбчинского, в «Тайм-коде» (2000) англичанина Майка Фиггиса, или в документальной ленте российского режиссера Виталия Манского «Частные хроники. Монолог» (2001) Возможности синтеза брезжили на горизонте только в трудах теоретиков 10-й музыки. В то же время сами творцы отнюдь не были склонны ограничивать себя кинематографом. Наш современник, немецкий режиссер Вим Вендерс, фотографировал и продолжает фотографировать, Сергей Эйзенштейн и Федерико Феллини — рисовали, Дэвид Гриффит — основоположник авторского кино — примерялся к прозе, хотя сценарии для него писали корифеи литературы. Чарли Чаплин сочинял музыку к собственным лентам. А Эрих фон Штрогейм вообще был универсалом, в том числе отлично исполнял роли в собственных фильмах. Даже яростный проповедник чистого кино Дзига Вертов сочинял стихи. И каждый из них писал или диктовал очень много: от воспоминаний, стихов и трактатов об уроках мастерства, полученных в школе культуры. А потом будущие классики, они же новаторы, возвращались к любимому искусству с новыми идеями. И все ради того, чтобы показать, что такое кино.

Может быть, истоки кино действительно стоит искать в отдаленном прошлом, во временах древнегреческих мудрецов? И надо вести речь не столько о будущем синтезе, сколько об изначальном **синкретизме**, свойственном мифу как произведению коллективного бессознательного. Во всяком случае, когда от теории кино отпочковалась его философия, авторы трактатов о кино нашли точную аналогию с кинозалом: образ колеблющихся теней в пещере. (Может быть, это была пещера Платона?) Вот, что об этом говорит киновед Кирилл Разлогов, приверженец идеи конвенциональности любой истины: «Кино продолжает историю человечества и самовыражение человечества. Сейчас теоретики кино возводят кино к мифу о пещере в государстве Платона, где описана буквальная ситуация просмотрового зала, и именно с этого как бы считается, что начинается кинематограф в сознании людей. А на практике он может быть реализован в совершенно другое время, другой ситуации. Кино всегда было и ощущало себя наследником предшествующего развития человечества, и мы найдем следы кинематографического мышления в очень древних вариантах. Это понимал Эйзенштейн-теоретик. Он считал, что кино — неизбежная стадия эволюции старых искусств, которые, как бабочка из личинки, вышли из себя, чтобы превратиться в кинематограф» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 18 мин. 03 сек. — 18 мин. 45 сек.).

Но гениальные рисунки Эйзенштейна к фильму «Иван Грозный» документируют фазы кристаллизации замысла, где использование пластических искусств было чрезвычайно важно и насыщено смыслом. Рисунки насыщены максимальной экспрессией, которую можно назвать театральной. Только это специфический театр, барочный театр всесильной власти, существующей по принципу достоевского «если Бога нет, то все позволено».

Эйзенштейн говорил, что он не смог бы сделать свой фильм без «великой русской традиции, традиции совести» (Агапов, 1974, с. 117), которая противостояла шабашу разгулявшихся опричников. Да, это театр в кино. Но какой!

А в фильме «Андрей Рублев» режиссер вводит цитату из другого искусства — живописи, показав в финале ленты гениальную, светозарную «Троицу» Андрея Рублева. Так Андрей Тарковский после разрыва связи времен посредством живописного полотна соединяет свою картину с отечественной духовной традицией. Сама же лента Тарковского стала неиссякаемым источником не только эмоций, но и культурных ассоциаций, возможности толковать их как смысловой ключ к фильму, ведущему от молчания художника, к его творчеству. Тарковский не иллюстрирует полотном Рублева свою ленту. Движение камеры — это движение взгляда зрителя, которому помогает музыка Вячеслава Овчинникова. Вот уж воистину: «нераздельно и неслиянно».

По мнению киноведа Наума Клеймана, «молчание Рублева, — исихазм, это великая философская традиция и безмолвный разговор по поводу жертвы человеком. В центре, как вы помните, там чаша, в чаше не голова тельца, как положено было, а лицо человека. То есть идет разговор о самопожертвовании. Жертвовать чужой жизнью нельзя. А самопожертвование Христа — это искупление. И там чисто кинематографически: три жеста, если вы обратили внимание. Первый жест у левого ангела такой, второй жест у центрального ангела такой и третий жест ангела — такой. Исполнение, благословение и печаль. Готовность исполнить, благословение Бога-Отца, может быть, любого из этих ипостасей. И печаль человеческая. Это чисто кинематографические три фазы. То есть, когда вы начинаете понимать, что Рублев обошелся без фабулы, чтобы вытащить гораздо более глубокий сюжет крупным планом. Укрупнив, он вышел на другой уровень. Это то, что делал Пушкин в своей поэзии, и то, что делал Эйзенштейн. И то, что делал Тарковский. Это переходит из поколения в поколение несознательно, не потому, что человек хочет так делать. Это генетический код данной культурной общности. Дело в том, что Эйзенштейн гораздо шире кинематографа, как бы нам хотелось этого или не хотелось, Эйзенштейн, на самом деле, кроме того, что он очень широкий теоретик вообще искусства, он еще и рисовальщик, педагог. И его мысли о природе кино — это так и есть.

Интересный парадокс. С одной стороны, по Эйзенштейну, природа кино позволяет вбирать в себя всю мировую культуру. И нужно изучать закономерности развития искусств не только для того, чтобы просто подражать им и их использовать.

С другой стороны, балаганские истоки кино — цирк, мюзик-холл, пантомима, напоминающие о его исходной демократичности (Зоркая, 1976, с. 301), дают возможность выражать очень непростые идеи. Например, рефлексии относительно связи кино с цирковым искусством в фильме Чаплина. Посредством нарочито банальных сюжетных ходов и виртуозно исполненных гэгов (чисто американский термин, определяющий характер аттракционов немой комической, см. Трауберг, 1980, с. 301) мы угадываем философию абсурда. Человек, у которого оборваны связи с миром, все время вынужден балансировать на грани жизни и смерти. Но почему немое кино довело язык до абсолютного совершенства, замещая экранной пластикой звучащее слово? В этом смысле можно сказать, что кино шло в направлении, во многом противоположном тенденциям искусства модернизма (за вычетом авангарда, конечно), освобождавшего изображение от фигуративности, словом, так или иначе от необходимости описывать объективный мир. В иерархии искусств, повлиявших на кино, литература занимала совершенно особое место.

Сценарист и писатель Юрий Арабов, отвечая на вопрос о связи литературы и кино, также принципиальной еще для Ричотто Канудо, но отталкиваясь от Евангельского («Вначале было Слово»), задаваясь вопросом, почему христианство подвергается таким нападкам и почему многим кажется несовременным, отвечает, что «никто объяснить этого не может. Все объясняют, что Православие консервативно, что оно поддерживает тоталитаризм, авторитаризм. Но дело не в этом, а в том, что христианство — это Слово, Христос — это Слово, это словесная культура. А наше — то, чем мы занимаемся, это нечто совсем другое. Да, слово в кино играет некоторую роль, но, скорее, орнаментальную. Мы говорим чем-то другим. Сценарист говорит сюжетом, режиссер говорит визуальными образами» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 27 мин. 40 сек. – 29 мин. 12 сек.).

В фильме «Телец» Александра Сокурова, поставленном по сценарию Ю. Арабова, рассказывается о последних месяцах жизни Ленина в Горках. Вождь — оратор, по определению, будучи частично парализованным, оказывается в ситуации бессилия собственного слова, приведившего в движение целую страну. Перед нами пронизательно задокументированная ситуация возможного конца одного из важнейших констант культуры — кризис так называемого логоцентризма, когда слово было монопольным среди всех каналов связи.

Теперь слово преимущественно в руках у сценаристов. По словам Ю. Арабова, «роль сценария — роковая. Сценаристы ответственны за все. Сценаристы — это проектировщики зданий, которые могут быть и чаще всего выходят уродливыми и странными. В конце XX века в обществе было всякого рода подведение итогов века и рассматривались перспективы, то есть, какая наиболее перспективная профессия в XXI веке? Сценарист! Сценарист — это не значит сценарист кино. Это человек-проектировщик, который проектирует общественно-политические процессы, а кино — это такой частный случай. Литература на самом деле ведь не существует. Уже все. Мы были последним литературным поколением в 1980-х годах, которое было очевидцами распада Слова “Советский Союз”. Распада страны, которая вся была построена из словесных конструкций. Кино, конечно же, сто лет назад и уже больше появившееся, это было змеиное яйцо, которое абсолютно сломало мир прежний. И оно его доломает полностью» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 29 мин. 14 сек. – 29 мин. 31 сек.).

Много лет назад, еще в 70-е годы, автор этих строк думал, что самое страшное — это когда не дают читать, смотреть, прячут неудобные книги в спецхраны, а великие ленты кладут на полку. Но еще страшнее, когда читать, как читали даже еще в 70-е годы XX века раньше, когда книга и фильм были эквивалентом полноты бытия, просто некому. Но и в этом смысле история кино еще далеко не закончена.

Сегодня не случаен интерес к классическому немому кино и его теоретикам. Ведь это в своем роде вершина кинематографа в его как бы и звуковой период. И мы снова возвращаемся к этому времени не только из уважения к классике или из желания открыть что-то хорошо забытое. Это, мне кажется, симптом не столько эволюции, сколько, я бы сказал, **инволюции**, сворачивания к простейшим формам. Но тогда резко возрастает значение фильмов, не учтенных историками по ходу движения 10-й музы. Может, эти картины тоже напоминают о ее неиспользованных возможностях? Например, в гениальном, но сохранившемся не полностью фантастическом фильме Жана Ренуара «Чарльстон» действие происходит, когда наступает конец света. А кино должно продолжаться. Неужели будущее в процессе новой технологической революции будет убивать прошлое? Ю. Арабов считает, что у кино «нет другой перспективы, как делать параллельную реальность. Уже с 70-х годов, с

возникновения “Звездных войн” и вот этих блокбастеров, где был осуществлен технологический прорыв в кино, это стало ясно. Это уже лет сорок как ясно. И то, что это будет в ближайшие лет двадцать, может быть десять, у меня нет никаких сомнений» (Документальная камера: Литература и кино. Соперники или союзники?, 2013, 31 мин. 00 сек. – 32 мин. 30 сек.).

И все-таки, возвращаясь в Госфильмофонд, не очень уютно себя чувствуешь в этом путешествии в прошлое. А почему? Может быть, не совсем верна постановка вопроса: искать все разгадки нынешнего кризиса в счастливом, хоть и конфликтном историческом прошлом? Еще достаточно давно Юрий Лотман сказал по этому поводу: «Всякое изобретение, в том числе изобретение Люмьеров, мы вправе представить в виде сложного узла. Распутывая этот узел, историк может проследить нити, уводящие в прошлое, а может сосредоточиться на нитях, ведущих в будущее. И мы снова возвращаемся к живой классике» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 32 мин. 35 сек. – 33 мин. 42 сек.).

И снова вернемся к своеобразному *соперничеству двух концепций кинематографа* — *синтетической (как у Канудо) и специфической, то есть традиционной*. Киновед Е. Марголит, исповедующий традиционную методологию анализа, считает, что Марлен Хуциев «опровергает в некотором роде представление о кино как искусстве синтетическом, “которое что-то в себя вбирает”, кроме, может быть, единственного — абсолютной кинематографической музыки. Все пространство его, весь окружающий мир — абсолютно обыденный. Он звучит, дышит, живет, он — в постоянном изменении. Недаром главный образ его удивительной «Бесконечности» — это река. Потому что хуциевская «Бесконечность» есть, наконец, преодоление литературы. Я испытываю глубочайшую благодарность к этой картине, потому что она в конечном счете совершенно не требует от меня разгадывания происходящего на экране — символов, метафор и шарад. Потому что она демонстрирует, насколько для человеческого бытия важен образ текущей реки, ведь именно на берегах рек зарождалась жизнь. В этой картине есть многое объясняющая сцена. Это когда герой идет по улице, дома — с проваленными глазницами окон без стекол, а навстречу — старуха с косой, манит, герой цепенеет... Потом оборачивается и видит еще троих мужиков с косами, идущих просто косить траву, потому что косить — это хозяйственный акт одновременно и неизменно. И мы понимаем, что это есть аналог с круговоротом жизни. Можно сказать, что в этой картине нет истории? Нет повествования? В ней есть течение. Течение есть ее жанр и сюжет. И направленность этого течения — само в себе содержит смысл. Если бы вдруг, в результате несчастного случая пропали бы все фильмы на земле и уцелела бы только лишь «Бесконечность», то человечество все-таки могло бы догадаться, о том, какое великое искусство — кино. И чтобы оно вновь стало великим, нужно освободить его от наслоений других искусств» (Документальная камера: Манифест семи искусств, 2016, 33 мин. 44 сек. – 34 мин. 39 сек.).

В итоге наших рассуждений мы, живя во втором десятилетии XXI века, снова возвращаемся на круги своя, что и делает Марлен Хуциев, снимая свой новый фильм «Невечерняя» — о встрече Толстого и Чехова в Ялте, а фактически — о судьбах отечественной культуры в эпоху культурных разломов и тектонических сдвигов земной коры. Я верю, что этот фильм будет сделан, и зрители его захотят посмотреть. Не век же нам играть на понижение. Фильм Хуциева вряд ли даст нам новую трактовку старых кинематографических истин. Но, думаю, можно будет по-новому ответить на вопрос, что на этот раз дали старшие музы кинематографу, чтобы он продолжал меняться, оставаясь самим собой. Конечно, с помощью

их, *старших* искусств. Не будем упрощать, сводить неуловимое и тонкое к простой и ясной формуле, наслаждаясь своей властью над окружающей действительностью. Эта власть, обоснованная огромным количеством теоретиков и практиков (с некоторыми из них мы познакомили читателя) — иллюзия, внутренний трюк, самовнушение. Будем и дальше смотреть фильмы, чтобы медленно, но верно учиться видеть. А как же иначе? Тем более, что после шумно продекларированной в середине 90-х годов к 100-летию кино идеи его «смерти», оно продолжает жить, а на мой взгляд, — жить своеобразной *инволюцией* (по аналогии с эволюцией) кино, т.е. сворачиванием развития технологий в направлении к простейшему пониманию «седьмого искусства» как аттракциона, а значит — к начальному этапу развития кино, ради его выживания в эпоху торжества разнообразных media, формирующих виртуальную (она же параллельная) реальность, частью которой является телевидение, Интернет и другие новые media. Эта ситуация, по моему мнению, нуждается в новых способах репрезентации кинематографа, в том числе в медийной сфере «Кино о кино». А также в пластическом воссоздании гипотез ранних теоретиков «Седьмого искусства», таких как Ричотто Канудо. Гипотез, все еще остающихся актуальными.

Литература

1. Агапов Б.Н. «Резидент дьявола» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост.-ред., авт. предисл. и примеч. Р.Н. Юренев. М.: Искусство, 1974. С. 109–117. URL издания: <https://www.litmir.me/bd/?b=206250>.
2. Андроникова М.И. Сколько лет кино? [:] История движущейся камеры. Предыстория киноленты. Из кинопроектора в эфир. М.: Искусство, 1968. 100 с.
3. Аристарко Г. История теорий кино / Пер. с итал. Г. Богемского. М.: Искусство, 1966. 356 с.
4. Бикертон Э. Краткая история «Кайе дю Синема». СПб.: Сеанс, 2019. 320 с.
5. Грей Г. Кино: визуальная антропология. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.
6. Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 301 с.
7. Документальная камера: Литература и кино. Соперники или союзники? / Проект А.М. Шемякина; режиссер — И.Ю. Бессарабова; продюсеры — Н.К. Лисовская, В.А. Голиков // Россия – Культура. 18 июня 2013. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20924/episode_id/460202/video_id/460202/
8. Документальная камера: Манифест семи искусств / Проект А.М. Шемякина; режиссер — И.Ю. Бессарабова; продюсеры — Н.К. Лисовская, В.А. Голиков // Россия – Культура. 22 марта 2016. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20924/episode_id/1239152/video_id/1399361/
9. Жижек Сл. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012. 386 с.
10. Канудо Р. Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли / Общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича, справки об авторах и коммент. М.Б. Ямпольского. М.: Искусство, 1988. С. 21–24.
11. Ковалов О.А. Из(л)учение странного. Т. I. СПб.: Сеанс, 2016. 328 с.
12. Трауберг Л.З. Мир наизнанку. Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910–1930-х годов. М.: Искусство, 1984. 301 с.

13. Утехин И.В. Что такое визуальная антропология: Путеводитель по классике этнографического кино. СПб.: Порядок слов. 2018. 352 с.
14. Хаакман А. По ту сторону зеркала: Кино и вымысел / Пер. с нидерл. И.В. Лесковской; Под ред. Бориса Филановского. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 390 с.
15. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 439 с.
16. Konson G.R. About the music of Dmitri Shostakovich in the accumulation of meaning of the ethical concept of Grigoriy Kozintsev's films "Hamlet" and "King Lear" // *Nauka Televizeniya – The Art and Science of Television*. 2018. Vol. 14. Issue 2, pp. 136–185.

References

- Agapov B.N. «Rezident d'yavola» [Resident devil]. (1974). In R.N. Yurenev (Ed.), *Ejzenshtejn v vospominaniyah sovremennikov* (pp. 110–117). Iskusstvo.
<https://www.litmir.me/bd/?b=206250>
- Andronikova, M.I. (1976). *Skol'ko let kino? [:] Istoriya dvizhushchejsya kamery. Predystoriya kinolenty. Iz kinoproektora v efir.* [How old is cinema? History of the moving camera. Background of the film. From the movie projector to the air.]. Iskusstvo.
- Aristarko, G. (1966). *Istoriya teorij kino* [History of movie theories]. Iskusstvo.
- Bickerton, E. (2019). *Kratkaya istoriya "Kaje dyu Sinema"* [A brief history of the "Cahiers du Cinéma"]. Seans.
- Canudo, R. (1988). *Manifest semi iskusstv* [Manifesto of the Seven Arts]. In S.I. Yutkevich, M.B. Yampolsky (Eds.), *Iz istorii francuzskoj kinomysli* [From the history of French cinema thought] (pp. 21–24). Iskusstvo.
- Elsesser, T., Hagener, M. (2016). *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. Seans.
- Gray, G. (2014). *Kino: vizual'naya antropologiya* [Cinema: a visual anthropology]. *Novoe literaturnoe obozrenie*.
- Haakman, A. (2006). *Po tu storonu zerkala: Kino i vy'my'sel* [On the other side of the mirror: Cinema and fiction]. Ivan Limbach Publishing House.
- Konson, G.R. (2018). About the music of Dmitri Shostakovich in the accumulation of meaning of the ethical concept of Grigoriy Kozintsev's films "Hamlet" and "King Lear". *Nauka Televizeniya – The Art and Science of Television*, 14 (2), 136–185.
- Kovalov, O.A. (2016). *Iz(l)uchenie strannogo* (Vol. I). [A study/emission of the strange]. Seans.
- Shemyakin, A.M. (Host), Bessarabova, I.Yu. (Director), Lisovskaya, N.K., Golikov, V.A. (Producers). (2016, March 22). *Literatura i kino. Soperniki ili soyuzniki?* [Literature and cinematography. Rivals or allies?]. *Dokumental'naya kamera* [Documentary camera] [Video podcast]. https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20924/episode_id/460202/video_id/460202/
https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20924/episode_id/1239152/video_id/1399361/
- Shemyakin, A.M. (Host), Bessarabova, I.Yu. (Director), Lisovskaya, N.K., Golikov, V.A. (Producers). (2016, March 22). *Manifest semi iskusstv* [The seven arts manifesto]. *Dokumental'naya kamera* [Documentary camera] [Video podcast]. https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20924/episode_id/1239152/video_id/1399361/
- Trauberg, L.Z. (1984). *Mir naiznanku. Social'no-kriticheskie motivy` v amerikanskoj kinokomicheskoy 1910–1930-x godov* [The world inside out. Socio-critical motives in American film comics of 1910–1930]. Iskusstvo.

- Utekhin, I.V. (2018). *Chto takoe vizual'naya antropologiya: Putevoditel' po klassike e`tnograficheskogo kino* [What is visual anthropology: Guide to the classics of ethnographic cinema]. Por-yadok slov.
- Zizek Sl. (2012). *Chuma fantazij* [A plague of fantasies]. Gumanitarny`j centr.
- Zorkaya, N.M. (1976). *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* [The turn of the century. At the origins of 1900–1910 mass art in Russia]. Nauka.

Andrei M. SHEMYAKIN

PhD (Philology), Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Vice-President of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Founder and Presenter of the Documentary Camera Project of the Russia-Culture TV Channel

ШЕМЯКИН Андрей Михайлович

Кандидат филологических наук, доцент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, вице-президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, создатель и ведущий проекта «Документальная камера» Телеканала «Россия – Культура»

shemyakins@yandex.ru

Svetlana A. SHARONOVA / С.А. Шаронова

DOCUMENTARY FILMS—A SOCIAL TECHNOLOGY OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ —
СОЦИАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ

Abstract. The reasoning of the paper is based on two theoretical concepts. The first is the definition of the term “social technology.” The concept of social technology is based on the differences established by Karl Popper between utopian social engineering, on the one hand, which is guided by the illusory vision of an ideal society and has a limit in the form of catastrophic consequences; on the other hand, it is a partial social engineering that continues through the identification of social evils and the response of the reforms responding to them.

The second concept, which forms the basis of our reasoning, is Sergei Muratov’s statements about television documentary films as a genre in the book *Axioms Time or Theorems Time*. It separates direct operational reports, which do not represent any artistic value, and documentary cinema, which creates the effect of presence, replaces the artistic images in it with the author’s revelation of a journalist. It sates with the dramaturgy of the viewers, the events included in the reportage, people acquire the force of “artistic image.”

In this context, the hypothesis is: the genre of documentary films acts as a social technology of utopian social engineering, where documentary films are a tool for identifying social evils and the responses of reforms reacting to them.

To prove the hypothesis, we analyzed the documentary films of the 1980s, dedicated to the Afghan war, the broadcast of the war in Iraq in 1991, the documentary short films of the 1960s.

Keywords: documentary, social engineering, intercultural communication

Аннотация. В основе работы лежат две теоретические концепции. Первая — это определение термина «социальные технологии». Концепция социальных технологий основана на различиях, установленных Карлом Поппером внутри утопической социальной инженерии. С одной стороны, утопическая социальная инженерия руководствуется иллюзорным видением идеального общества и имеет ограничение в виде катастрофических последствий; с другой стороны, она является частичной социальной инженерией, которая реализуется через выявление социальных пороков и ответную реакцию на них.

Вторая концепция строится на понятии «документальный фильм». Основой наших рассуждений являются высказывания Сергея Муратова о телевизионных документальных фильмах как жанре в книге «Аксиомы времени или теоремы времени». Он отделяет прямые оперативные отчеты, которые не представляют никакой художественной ценности, от документального кино, создающего эффект присутствия, в котором художественные образы заменяют авторские откровения журналиста. Зрители насыщаются драматургией, которая создается включенными в репортаж событиями, люди, отображаемые в репортажах, перестают быть статистическими единицами и благодаря специфике подачи информации о них приобретают силу «художественного образа».

В этом контексте гипотеза состоит в том, что жанр документальных фильмов выступает в качестве социальной технологии утопической социальной инженерии, где документаль-

ные фильмы являются инструментом для выявления социальных пороков и реакции реагирующих на них реформ. Чтобы подтвердить эту гипотезу, мы проанализировали документальные фильмы 1980-х годов, посвященные афганской войне, трансляцию войны в Ираке в 1991 году, документальные короткометражные фильмы 1960-х годов.

Ключевые слова: документальный фильм, социальная инженерия, межкультурная коммуникация

Introduction

Sociologists have been interested in cinema since its appearance. At the beginning of the 20th century, various researches were conducted in Russia, the theme of which were related to the influence of cinema on the population. The genre of documentary cinema begins to develop with the advent of television. “Unfortunately,” as Muratov noted, “this process of socialization of television, which quickly attracted the attention of sociologists and social scientists, more often remained, [...], out of sight of serious aesthetics. Not noticing the trend of mutual influence and ‘coalescence’ of television and viewers, art critics were still concerned about figuring out the relationship between television and art (especially television and cinema).” (Muratov, 2009, p. 76) That’s why the documentary cinema was of little interest to sociologists. At the end of the 20th century N. Khrenov and A. Reitblat gave a definition of sociology of cinema—“a scientific discipline study [...] functioning of cinema arts in society (laws of creation, distribution and perception of the film), the social need for cinema and the degree of its implementation.” (Khrenov & Reytblat, 1987, p. 403) It is the emphasis on the “social need for cinema and the degree of its implementation” to explain the fact that sociological research, in fact, began to approach marketing.

Foreign researchers pay close attention to the development of documentary films mainly in the context of communicative theories (Brylla & Kramer, 2018). Relationships between documentary films and social theories are being explored by scholars such as Sarah Hamblin and Ryan Watson (Hamblin & Watson, 2019). Domestic modern studies of documentary films are carried out mainly within the framework of art criticism and for the most part, these are author’s sketches, biographies (Klimov, 2018). But there are works that touch upon the problem of interaction in the reporting of the author and the hero (Trukhin, 2018). However, with the high social influence of this genre, documentary films remain on the periphery of sociological knowledge. But just debates of art critics about what is a documentary cinema gave rise to an understanding this phenomenon from the standpoint of sociology. As noted by Belyaev, it would seem simple to become a documentary filmmaker, it is akin to a film lover, it is enough to pick up the camera, but “to make a documentary picture, [...], it requires a difficult search, the tension of all mental and physical strength and also [...] case.” (Belyayev, 1997, p. 1)

Since cinema refers to visual forms that reflect reality, “the perception of the world becomes more and more mediated images. Images construct and shape our understanding of the world. At the same time, the problem of representation of reality is connected with the problem of image. Visual sensitivity replaces or complements the susceptibility of a text. The mass image in our environment leads to the fact that we observe the surrounding reality through the prism of figurative stereotypes.” (Shtompka, 2007, p. 7) In contrast to these figurative stereotypes of the surrounding reality, the power of the social impact of documentary cinema is that it destroys them, as Belyaev wrote: “Reportage! Like a revelation. Like escaping from a stuffy room to a fresh breeze. Live life instead of planned schemes!” (Belyayev, 1997, p. 5). On the other hand, the study of

I.N. Dashibalova—one example of the analysis of the influence of the image created in the genre of documentary cinema on the transformation of ethnic culture, “replacement the complex of ethnic culture and establishment a new tradition.” (Dashibalova, 2016, p. 17) The example is when documentary cinema practically had been creating these figurative stereotypes.

To appeal to documentary cinema as a phenomenon of visual impact on consciousness and subconscious of people is justified by the fact that the image that carries “information, knowledge, emotions, aesthetic sense, values” (Shtompka, 2007, p. 6) is often hidden, latent.

To create the image of a documentary hero it’s requires considerable effort from the filmmaker: “the intention itself to shape the image on the basis of a nodding acquaintance—profanation of cinema art. There will be a desire to make genuine research, to make artistic creation of screen documents.” (Belyayev, 1997, p. 4) However, in order for this research not to turn into a dry timing, the filmmaker must pass this material through himself, building a dialogue with yourself, knowing yourself. These dialog communications are created through the effect of addressing the viewer, the author’s interpretation of the event shown. Strictly speaking,—as I. Belyaev said—the document and the image are the concepts contradicting each other. [...] The image can be convincing, truthful, reliable. But not purely documentary, because in it necessarily present “so I see.” (Belyayev, 1997, p. 51)

Muratov explains the dual nature of the documentary image: “the Author is present in what we see, and this is what makes the authenticity on the screen different from the authenticity in the ‘original source.’ But in what we see, of course, there is the reality itself.” (Muratov, 2009, p. 187) The emotional presence of the filmmaker, his “figurative-associative explore life at the same time with the journalistic-philosophical understanding of it give a special content to everything that we see in the image and there are suggested a special installation of the viewer’s perception” (Muratov, 2009, p. 119). This imaginative perception of reality allows to “shape the inner world of a person [as well as in music] almost without words” in documentary cinema (Glushchenko et al, 1974, p. 137). “The main advantage of the television reportage,—Belyaev considered,—is ‘the effect of presence’ which appears at the viewer. The viewer feels like an eyewitness, and sometimes a participant in the event. Achieved through Absolute certainty.” (Belyayev, 1997, p. 9)

Methodology

The methodological basis of reasoning consists of two theoretical conceptions. The first is the definition of the term “social technology.” Social technology, as Russian scientists Ivanov and Patrushev write, is “a system of methods for detecting and using the hidden potentials of the social system, obtaining optimal social results at the lowest management costs.” (Ivanov, Patrushev, 2001, p. 4)

The term social technology is sometimes used as a label for specific forms of social intervention (mostly in a political context) (Podgórecki, Alexander, & Shields, 1996).

The concept of social technologies is based on the differences established by Popper between utopian social engineering, on the one hand, which is guided by an illusory vision of an ideal society and has a limit expressed in the form of catastrophic consequences; and on the other hand, it is a partial social engineering that continues through the identification of social evils and the answer of the reform that responds to them.

The second conception, which is the basis of our reasoning, is Sergey Muratov's statements about television documentary cinema as the genre in the book "Documentary TV movie. Unfinished biography" (Muratov, 2009). He separates direct operational reports, that do not represent any artistic value, and documentary film, which creates the effect of presence, replacing artistic images is performed by the author's revelation of the journalist, which saturates the drama of the audience's experiences, included in the report of the event, people get the power of "artistic image."

In the 60s as filmmaker I. Belyaev recalled, this conception had a strong influence on the operators: "the veil fell From the eyes. Removed blinders. It appeared a desire not to invent the life, and to study it. Old models had worked." (Belyayev, 1997, p. 13)

In such context, we put forward the *hypothesis that the genre of documentary cinema is the image of social technology utopian social engineering, where documentary film is a tool for identifying social evils and the answer of the reform that responds to them.*

Result of the analysis

As an example, take "the Afghan diary" of Alexander Kaverznev (1983). During February-March 1983, holding steady to TV screens people were looking forward to Kaverin's reportages, his narrative about the war was a revelation to most viewers of the Soviet Union. The author's vision of the journalist created the illusion of contact with the reality described by him, and this reality came to the houses. As one of the viewers, I can confirm the power impact of these reportages.

Similar works was carried out:

- Nikolai Borodinov "Afghanistan... 2 months before the end of the war..." 1989,
- Alexander Egorov "Column. A look at Afghanistan from the cab of KAMAZ" 1988.

All these reports are characterized not only by statements of facts, but also images created by the filmmaker, reflecting his vision of events, creating the effect of presence through a dialogue of empathy with the author. All of these elements create the effect of revelation and thereby increase the impact on people's consciousness, forming their positions to events, that is, its perform the functions of utopian social engineering.

But not all documentaries affecting extremely topical, dramatic events, have an impact on viewers. The contrast is the reportages from Iraq in the 90s. On January 17, 1991, the multinational force (MNF) operation, known as the desert Storm, began and lasted from January 17 to February 24, 1991. During all this time, in Russia live reports from the scene were regularly broadcast, where demonstrated the power of technical achievements of the United States, volleys of missile troops, film from aircraft, but people were fewer in the frames. Frames are not created the effect of empathy to this tragedy on here, the event "war" was perceived as distant. There was no "image" that carried empathy. There was a sense of virtual reality. This operation thanks to such reportages was later called "virtual."

On the other hand, there is an example of author's reportages when a journalist reveals "pu-rulent boils of society," but these reportages do not lead to empathy, but rather to rejection of this reality. As such an example, take reportages of Alexander Nevzorov in the 90-ies. He showed the facts of aggression, cannibalism grimly and even with diabolism. Reportages were full of blood, cruelty. In conditions of increased aggressiveness at this time in Russia, these reports were not created effect of revelation, but rather led to apathy bordering on depression.

I do not wish to suggest that documentary cinema have a social impact as a social technology only when reflect stories of wars, aggression, social vices. Documentary cinema that reflect everyday life no less influential and has the phenomenon of “revelation.” For example, the film “Bread day,” it’s a story about a few of old people abandoned by all in the old village. Once a week, at the station that is a few kilometers from the village rail wagon with bread was unhooked, and old people pushed it to their village on old, rusted rails, as forgotten as people. This heartbreaking image is turned over heart and call for graciousness.

In 1966, the short documentary film “Look at the face” was released. It showed the emotions of the painting by Leonardo da Vinci “Madonna Litta” reflected on the faces of visitors to the Museum, including representatives of different social strata, which were captured hidden behind this painting camera. The revelation here is the power of the impact of an artistic masterpiece.

Muratov in his book gives examples of the first documentary films, which, as the author wrote, “from the official film production and television ‘Latest news’ [...] differed non-trivial idea, the presence of a dramatic plot and lyrical intonation (even in the titles: ‘Your city,’ ‘Pigeon street,’ ‘What told the letter,’ ‘Variations on the theme of Rococo’), and also the ability to select the characters (the young kindergarten teacher; the boy who invented the road sign ‘Carefully—pigeons!’; the girl as a driver of a river bus). In the same 1957 Belyaev made the film ‘The Shortest distance’—a collective portrait of graduates of one of the classes from the capital school. A year later, the film ‘the House on the street Mytnaya’ was showed on TV—the story about one day residents of an ordinary Moscow house.” (Muratov, 2009)

Conclusion

Let us sum up the abovesaid. The impact of documentary cinema as a social technology that allow to shock the public consciousness and form the attitude of society to the phenomenon, necessarily is required an artistic image, but not a staged image, but a conceptual vision of reality by a journalist, reporter, operator. The image acts as a code of intercultural communication. The component of documentary cinema which is outside of the text such as the concept, emotional saturation, interpretation of events—allows to overcome linguistic and cultural boundaries. The impact of documentaries by perception is to offer “to the viewer certain scheme of world understanding and sensation.” (Mkrtycheva, 2012, p. 114)

Paradoxically but factual reports also form a specific image. The image here is the color of time. The time frame of the reportage is not limited to the footage of the screen time. Since the phenomenon of “now,” recreated by the documentary cinema is “the moment of not objective reality, but individual the viewer’s perception,” (Muratov, 2009, p. 73) these perceptions form a “three-dimensional, imaginative representation of time.” The time of shown events is perceived in different epochs in differently. The reaction of the viewers can judge what standards of behavior and outlook has been preserved, which are not. The contrast of these changes gives the volume of perception of time.

The trust of the creators of the documentaries themselves (Muratov, 2009, p. 224) is one of the main methods of social technology. Trust uses the most powerful levers of influence: trust, love or propinquity. It leads to the sincerity of the characters of the reportages and/or to the sincerity of the creators of the documentary themselves. It is sincerity that gives the effect of truthfulness and reliability of the reflection of reality.

* * *

Введение

Интерес социологов к кино начал проявляться с момента возникновения кинематографа. В начале XX столетия в России проводились исследования, тема которых была связана с воздействием кино на население. С появлением телевидения стал развиваться жанр документального кино. «К сожалению, — отмечал Муратов, — этот процесс социализации телевидения, довольно быстро обративший на себя внимание социологов и обществоведов, чаще всего оставался [...] вне поля зрения серьезной эстетики. Не заметив тенденции взаимовлияния и “срастания” телевидения и зрителей, искусствоведы были все еще озабочены выяснением отношений между телевидением и искусством (прежде всего телевидением и кинематографом)» (Муратов, 2009, с. 76). На этом фоне документальное кино мало интересовало социологов. В конце XX столетия Н. Хренов и А. Рейтблат дали определение социологии кино: «научная дисциплина, изучающая [...] функционирование киноискусства в обществе (закономерности создания, распространения и восприятия фильма), общественную потребность в кино и степень ее реализации» (Рейтблат, 1987, с. 403). Именно акцент на «общественную потребность в кино и степень ее реализации» объясняет тот факт, что социологические исследования, по сути, начали приближаться к маркетинговым.

Зарубежные исследователи уделяют пристальное внимание развитию документального кино преимущественно в контексте коммуникативных теорий (Brylla & Kramer, 2018). Аспекты связи документального кино и социальных теорий исследуются такими учеными, как Сара Хемблин и Райан Уотсон (Hamblin & Watson, 2019). Отечественные же современные исследования документального кино проводятся в основном в рамках искусствоведения и большей частью — это авторские зарисовки, биографии (Климов, 2018). Но есть работы, которые затрагивают проблему взаимодействия в репортаже автора и героя (Трухина, 2018). Однако при высоком социальном влиянии данного жанра, документальное кино остается на периферии социологического знания. Источником осмысления того, что собой представляет документальное кино с позиций социологии, как ни парадоксально, явились дебаты искусствоведов. Как отмечает И. Беляев, статья режиссером-документалистом, казалось бы, просто, — это сродни кинолюбителю: достаточно взять в руки камеру, но «чтобы сделать документальную картину [...] нужны трудные поиски, напряжение всех душевных и физических сил и еще [...] случай» (Беляев, 1997, с. 1).

Поскольку кино относится к визуальным формам, отражающим реальность, то «восприятие окружающего мира становится все более опосредованными изображениями. Образы конструируют и формируют наше постижение мира. В то же время проблема репрезентации реальности связана с проблемой образа. Визуальная восприимчивость заменяет или дополняет восприимчивость текстовую. Массовость изображения в нашем окружении приводит к тому, что мы наблюдаем окружающую действительность через призму образных стереотипов» (Штомпка, 2007, с. 7). В отличие от этих образных стереотипов окружающей действительности, сила социального воздействия документального кино состоит в том, что разрушает их. Репортаж, по наблюдению Беляева, — «это как откровение. Как побег из душной комнаты на свежий ветер. Живая жизнь вместо запланированных схем!» (Беляев, 1997, с. 5). С другой стороны, исследование — один из примеров анализа влияния образа, создаваемого в жанре документального кино, на трансформацию этнической культуры, «замещение комплекса этнической культуры и укоренение новой традиции» (Дашибалова, 2016, с. 17). Пример, когда документальное кино практически создавало эти самые образные стереотипы.

Обращение к документальному кино как к феномену визуального воздействия на сознание и подсознание людей оправдано тем, что образ, переносящий «информацию, знания, эмоции, эстетическое ощущение, ценности» (Штомпка, 2007, с. 6), часто скрыт. Работа по созданию образа документального героя требует значительных усилий со стороны режиссера: «само намерение вылепить образ на основании шапочного знакомства — профанация киноискусства. Захочется подлинного исследования, захочется художественного конструирования экранных документов» (Беляев, 1997, с. 4). Однако, чтобы это исследование не превратилось в сухой хронометраж, необходимо пропустить режиссеру этот материал через себя, выстраивая диалог с самим собой, познавая себя. Эти диалоговые коммуникации создаются через эффект обращения к зрителю, авторскую интерпретацию показываемого события. «Строго говоря, — утверждает Беляев, — документ и образ — понятия, противоречащие друг другу. [...] Образ может быть убедительным, правдивым, достоверным. Но не чисто документальным, потому что в нем обязательно присутствует “так я вижу”» (Беляев, 1997, с. 51).

Муратов объясняет двойственную природу документального образа: «Автор присутствует в том, что мы видим, и именно этим подлинность на экране отличается от подлинности в “первоисточнике”. Но в том, что мы видим, безусловно, присутствует и сама действительность» (Муратов, 2009, с. 187). Эмоциональное присутствие режиссера, его «образно-ассоциативное освоение жизни одновременно с публицистически-философским ее осмыслением придают особую емкость всему, что мы видим в кадре, и предполагают особую установку зрительского восприятия» (Муратов, 2009, с. 119). Именно это образное восприятие действительности позволяет документальному кино «формировать внутренний мир человека [так же, как и музыке,] почти без слов» (Глушенко, 1974, с. 137). «Главное преимущество телерепортажа, — считал Беляев, — состоит в том, что у телезрителя возникает так называемый “эффект присутствия”. Телезритель чувствует себя очевидцем, а порой и участником события. Достигается через Абсолютную достоверность» (Беляев, 1997, с. 9).

Методология

Методологическую основу рассуждений составляют две теоретические концепции. Первая — это определение термина «социальная технология», которая, как пишут российские ученые В. Иванов и В. Патрушев, является системой «методов выявления и использования скрытых потенциалов социальной системы, получения оптимального социального результата при наименьших управленческих издержках» (Иванов, Патрушев, 2001, 4). Понятие социальной технологии иногда используется как лейбл конкретных форм социальной интервенции (в основном в политическом контексте) (Podgórecki, Alexander, & Shields, 1996).

Концепция социальных технологий строится на различиях, установленных Поппером: между утопической социальной инженерией, с одной стороны, которая направляется иллюзорным видением идеального общества и обладает пределом, выражающимся в плане катастрофических последствий. С другой стороны, — это частичная социальная инженерия, которая продолжается посредством идентификации социальных зол и ответом реагирующей на них реформы.

Вторая концепция, которая составляет базис наших рассуждений, — это высказывания С. Муратова о телевизионном документальном кино как о жанре (Муратов, 2009). Он отделяет прямые оперативные репортажи, которые никакой художественной ценности собою не представляют, и документальное кино, которое создает эффект присутствия. Замену художественным образам в нем выполняет авторское откровение журналиста, оно насыщает драматургией переживаний зрителей, входящие в репортаж события, люди приобретают силу «художественного образа». Такая концепция в 60-е годы оказала сильное влияние и на операторов: «С глаз спала пелена. Убрали шторы. Захотелось не выдумывать жизнь, а изучать ее. Старые модели отработали» (Беляев, 1997, с. 13).

В таком контексте *мы выдвигаем гипотезу, что жанр документального кино выступает в образе социальной технологии утопической социальной инженерии, где документальное кино является инструментом идентификации социальных зол и ответов реагирующих на них реформ.*

Результаты исследования

В качестве примеров приведем «Афганский дневник» А. Каверзнева (1983). На протяжении февраля-марта 1983 года люди, прильнув к экрану, с нетерпением ждали репортажи Каверзнева. Его рассказ о войне стал откровением для большинства телезрителей Советского Союза. Авторское видение журналиста создавало иллюзию соприкосновения с описываемой им реальностью, и эта реальность входила в квартиры. Я как одна из телезрителей могу подтвердить силу воздействия этих репортажей. Аналогичные работы в дальнейшем были выполнены:

- Н. Бородиновым «Афганистан... За 2 месяца до окончания войны...» (1989);
- А. Егоровым «Колонна. Взгляд на Афганистан из кабины камаза» (1988).

Этим репортажам свойственна не только констатация фактов, а наличие образов, создаваемых режиссерами, отражающих свое видение событий, создающих эффект присутствия через диалог сопереживания с автором киносъемки. Все перечисленные элементы производят эффект откровения и тем самым усиливают воздействие на сознание людей, формируют их позиции к событиям, то есть выполняют функции утопической социальной инженерии.

Но не все документальное кино, затрагивающее остросюжетные, драматические события, оказывают влияние на телезрителей. Противоположность представляют собой кинорепортажи из Ирака в 1990-е годы, когда началась операция многонациональных сил (МНС), получившая название «Буря в пустыне», которая длилась с 17 января по 24 февраля 1991 года. На протяжении всего этого времени в России регулярно транслировались прямые телерепортажи с места событий, где в кадрах практически не было людей, демонстрировалась мощь технических достижений США, залпы ракетных войск, съемки с самолетов. Кадры не затрагивали своим трагизмом, само событие «война» воспринималось отстраненно. Не было присутствия «образа», которое бы несло с собой сопереживание. Возникало ощущение виртуальной реальности. Эту операцию благодаря таким репортажам впоследствии назвали «виртуальной».

С другой стороны, есть пример авторских репортажей, когда журналист вскрывает «гнилые нарывы общества», но эти репортажи ведут не к сопереживаниям, а, скорее, к отторжению этой реальности. В качестве такого примера, приведем репортажи А. Невзорова в 90-е годы. Он с ожесточением показывал факты агрессии, каннибализма. Репортажи были

насыщены кровью, жестокостью. В условиях повышенной агрессивности в тот период жизни в России такие репортажи не создавали эффекта откровения, скорее, они приводили к апатии, граничащей с депрессией.

Но мне бы не хотелось, чтобы сложилось мнение, что документальное кино оказывает социальное воздействие в качестве социальной технологии только тогда, когда оно отображает сюжеты из войн, агрессий, социальных пороков. Документальное кино, отражающее повседневную жизнь, не менее влиятельно и обладает феноменом «откровения». Например, кинорепортаж «Хлебный день», рассказ о горстке стариков, брошенных всеми в старом поселке. Раз в неделю в нескольких километрах от поселка, на станции, отцепляют вагон с хлебом, и старики толкают этот вагон до своего поселка по старым, проржавевшим рельсам, таким забытым, как и люди. Этот образ шемит сердце и призывает к милосердию.

В 1966-м году выходит документальный короткометражный фильм «Взгляните на лицо», где скрытая камера, установленная за картиной Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», фиксирует эмоции, отражающиеся на лицах посетителей музея, среди которых представители разных социальных слоев и стран. Откровением здесь становится сила воздействия художественного шедевра.

Муратов приводит примеры первых документальных кинофильмов, которые «от официальной кинопродукции и телевизионных “Последних известий” [...] отличались нетривиальностью замысла, присутствием драматургического сюжета и лирической интонацией (даже в названиях: “Твой город”, “Голубиная улица”, “О чем рассказало письмо”, “Вариации на тему рококо”), а также выбором героев (юная воспитательница детского сада; мальчишка, придумавший дорожный знак “Осторожно — голуби!”; девушка-водитель речного трамвайчика). В том же 1957-м Беляев снял “Кратчайшее расстояние” — коллективный портрет выпускников одного из классов столичной школы. А еще через год телевидение продемонстрировало “Дом на Мытной” — рассказ об одном дне жителей обычного московского дома (Муратов, 2009)».

Заключение

Подведем итог. Воздействие документального кино в качестве социальной технологии, позволяющей потрясать общественное сознание и формировать отношение общества к определенному явлению, обязательно требует художественного образа, но это не постановочный образ, а концептуальное видение реальности журналистом, репортером, оператором. Образ выступает кодом межкультурной коммуникации. Внетекстовая составляющая документального кино — концепция, эмоциональное насыщение, интерпретация показа событий — позволяет преодолевать языковые и культурные границы. Образное воздействие документального кино состоит в предложении «своему зрителю определенные схемы миропонимания и чувствования» (Мкртычева, 2012, с. 114).

Как это не парадоксально, но фактологические репортажи тоже формируют определенный образ. Им является колорит времени. Временные рамки репортажа не ограничиваются метражом экранного времени. Поскольку феномен «сейчас», воссоздаваемый документальным кино «момент не объективной реальности, а индивидуального зрительского переживания» (Муратов, 2009, с. 73), эти переживания формируют «объемное, образное представление времени». Время отображаемых событий воспринимается в разные эпохи по-разному. По реакции зрителей можно судить, какие нормы поведения, мировоззрения сохранились, какие нет. Контраст таких изменений и придает объемность восприятия времени. Но одним

из главных приемов социальной технологии является *доверительность самих создателей документальных лент* (Муратов, 2009, с. 224). Она задействует самые мощные рычаги влияния: доверие, любовь или близость, приводит к искренности героев репортажей или/и самих создателей документального кино. Именно искренность придает эффект правдивости и достоверности отражения реальности.

References

- Belyayev, I.K. (1997). *Spektakl' bez aktera* [Theatre production without an actor]. Iskusstvo.
- Brylla, C. & Kramer, M. (2018). *Cognitive Theory and Documentary Film*. Palgrave Macmillan, London, England.
- Glushchenko, V., Derevitskiy, V., Teterin, V. (1974). *Dialogi o televidenii* [Dialogues about television]. Iskusstvo.
- Dashibalova, I.N. (2016). “Smotret' khroniku”: refleksiya buryatskogo kinozritelya na sovetskoye dokumental'noye kino (po materialam sotsiologicheskogo issledovaniya) [“Watch the chronicle”: reflection of the Buryat moviegoer on the Soviet documentary film (based on a sociological study)]. *Sotsiodinamika* [Sociodynamics], 9, 17–29.
- Hamblin, S., & Watson, R. (2019). Introduction: radical documentary today. In *Studies in documentary film*, 13 (3), 187–195.
- Ivanov, V.N., Patrushev, V.I. (2001). *Innovatsionnyye sotsial'nyye tekhnologii gosudarstvennogo i munitsipal'nogo upravleniya* [Innovative social technologies of state and municipal management]. Ekonomika.
- Khrenov, N.A., & Reytblat, A.I. (1987). *Sotsiologiya kino* [Sociology of cinema]. In S.I. Yutkevich (Ed.), *Kino: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Cinema: an encyclopedic dictionary]. Retrieved February 02, 2019, from <http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/cinema/articles/186/sociologiya-kino.htm>
- Klimov, V.V. (2018). *Tol'ko dlya lits, obrashchyonnyh navstrechu...* [Only for people facing towards you...]. Novyj hronograf.
- Mkrtycheva, M.S. (2012). Kino kak predmet sotsiologicheskogo izucheniya: vozmozhnosti i perspektivy [Cinema as a subject matter of sociological study: opportunities and prospects]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Social development theory and practice], 12, 113–118.
- Muratov, S.A. (2009). *Dokumental'nyy telefil'm. Nezakonchennaya biografiya* [TV documentary. The unfinished biography]. VK.
- Podgórecki, A., Alexander, J., & Shields, R. (1996). McGill-Queen's Press—MQUP.
- Shtompka, P. (2007). *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya* [Visual sociology. Photography as a research method]. Logos.
- Trukhina, A.V. (2018). *Avtor i geroy v sovremennom rossijskom dokumental'nom kino* [Unpublished PhD in Art thesis]. The Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Литература

1. Беляев И.К. Спектакль без актера. М: Искусство, 1997. 83 с.
2. Глущенко В.Г., Деревицкий В.В., Тетерин В.С. Диалоги о телевидении. М.: Искусство, 1974. 184 с.
3. Дашибалова И.Н. «Смотреть хронику»: рефлексия бурятского кинозрителя на советское документальное кино (по материалам социологического исследования) // Социодинамика. 2016. № 9. С. 17–29.
4. Иванов В.Н., Патрушев В.И. Инновационные социальные технологии государственного и муниципального управления. М.: Экономика, 2001. 327 с.
5. Климов В.В. Только для лиц, обращенных навстречу... Москва: Новый хронограф, 2018. 366 с.
6. Мкртычева М.С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2012. № 12. С. 113–118.
7. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М.: ВК, 2009. 363 с.
8. Трухина А.В. Автор и герой в современном российском документальном кино: дис. ... канд. иск.: 17.00.03. Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2018. 25 с.
9. Хренов Н. А., Рейтблат А.И. Социология кино // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. URL: <http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/cinema/articles/186/sociologiya-kino.htm> (дата обращения: 04.02.2019).
10. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: Учебник / Пер. с польск. Н.В. Морозовой. М.: Логос, 2007. 168 с.
11. Brylla C. and Kramer M. Cognitive Theory and Documentary Film. London: Palgrave Macmillan, 2018. 343 p.
12. Hamblin S., Watson R. Introduction: radical documentary today // Studies in documentary film. 2019. Vol. 13, Issue 3, pp. 187–195.
13. Podgórecki A., Alexander J., Shields R. Montreal: McGill-Queen's Press – MQUP, 1996. 360 p.

Svetlana A. SHARONOVA

D.Sc. (Sociology), Professor, Deputy Director at the Institute of Foreign Languages for Research, the RUDN University

ШАРОНОВА Светлана Алексеевна

Доктор социологических наук, профессор, заместитель директора Института иностранных языков по научной работе Российского университета дружбы народов

s_sharonova@mail.ru

INTERNATIONAL FILM FESTIVALS: FROM MODERNISM TO POSTPOSTMODERN AGE¹

МЕЖДУНАРОДНЫЕ КИНОФЕСТИВАЛИ ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТПОСТМОДЕРНУ²

Abstract. This article uses the Russian film festival movement to analyze the evolution of film festivals from their beginnings to the internet age, focusing on how scientific and technological transformations in the audiovisual sphere influenced the social context of information circulation and cinematic creativity. The article first shows how film festivals came to depend on the internet and the use of digital gadgets in various cultural and demographic communities, including spontaneous teenage associations (so-called “youth cultures”), various professional groups, and the elderly. The article then considers the Soviet and post-Soviet Russian film festival movement in the context of global shift from modernism through postmodernism to postpostmodernism. The Russian festival movement is flourishing: more and more festivals appear every day. Administrative difficulties predominate. Unofficial censorship inspires widespread fear and caution. The article proposes a parallel cine-club distribution system that would be exempt from the commercial and censorship restrictions currently applied to films in general distribution. It also considers why festivals spring up and why they disappear. Festivals are needed; otherwise citizens would not organize them. They may be organized for various reasons: to celebrate local functionaries; to celebrate art; or for other reasons. The article reveals the contradictions in the financing of particular festivals, and explains why some festivals receive government funding and others do not. Apart from federal funding, there are municipal funds, and informal relationships can bring private funding as well. The article then closely analyzes the Moscow International Film Festival, unique in that it combines two different “festivals”. From the one hand, it is a traditional showcase with three competitive programs (feature films, documentaries, and short films). On the other hand, it is an open “festival of festivals” that demonstrates films, shown and awarded at other festivals, hors concours. This section is particularly important because very few of these films can break into the general circulation in Russia. Keywords: cinema, film festivals, censorship, funding for cultural programs, film history, digital technologies, modernism, postmodernism, postpostmodernism

Keywords: cinematography, festivals, censorship, financing of culture, history of cinema, new technologies of culture, modernism, postmodernism, post-postmodernism

Аннотация. Опираясь на свой многолетний опыт участия в киноклубном и фестивальном движении, автор анализирует эволюцию кинофестивалей с момента их зарождения до перспектив развития этой формы кинематографической жизни общества в современных

¹ In order to introduce the ideas presented in this paper (in the context of the international academic representation of these Proceedings as a whole) to a wider audience, an English version of the text was previously published. See: Razlogov, K E. (2020). International Film Festivals: from Modernism to Postpostmodern Age. *The Art and Science of Television, 1*, 33–55. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-33-55.

² В целях знакомства более широкого круга читателей с идеями (в контексте международной академической репрезентации настоящего издательского проекта в целом), представленными в рамках данной статьи, англоязычная версия текста была ранее в печати апробирована. See: Razlogov, K.E. (2020). International Film Festivals: from Modernism to Postpostmodern Age. *The Art and Science of Television, 1*, 33–55. DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-33-55.

условиях перманентных научно-технических трансформаций аудиовизуальной сферы и сопутствующих им социокультурных изменений создания, распространения и восприятия звукозрительной информации и произведений экрана. Особое внимание уделяется роли Интернета и разного рода гаджетов в различных культурных контекстах, демографических слоях населения и культурных сообществах, от стихийных подростковых объединений (так называемых «молодежных культур») через разного рода профессиональные сообщества и проблемы «третьего» и «четвертого» возрастов, пожилых людей. Особое внимание уделяется фестивальному движению в России, в контексте мирового движения от модернизма через постмодернизм к постпостмодерну. Фестивальное движение у нас развивается, фестивалей становится все больше. Сложности есть, они, в основном, административного характера. Рассматриваются и цензурные ограничения, чаще всего не официальные: все всего боятся. Предлагается концепция параллельного развития клубного проката, снимающего те ограничения коммерческого и цензурного характера, к которым тяготеет прокат обычный. В статье рассматриваются причины возникновения и исчезновения кинофестивалей. Видимо, фестивали нужны, если люди их делают. Причем делаться они могут по разным причинам — во славу местного начальства, во славу искусства или еще по каким-либо соображениям. Рассматриваются противоречия финансирования отдельных фестивалей, споры, почему тому или иному фестивалю дали государственные деньги, а другому не дали. Помимо государственных, есть еще и муниципальные деньги, а если есть какие-то возможности и связи, то могут появиться и частные вложения. Особое внимание уделяется Московскому международному кинофестивалю. Особенность ММКФ заключается в том, что он как бы совмещает в себе два разных фестиваля. С одной стороны, — это традиционный смотр с тремя конкурсными программами (игрового, документального и короткометражного кино) и ретроспективами. В то же время ММКФ — это своеобразный «фестиваль фестивалей». То есть он демонстрирует вне конкурса в официальной программе работы, показанные и отмеченные на других смотрах. Обычно продвижение таких работ на отечественный экран чрезвычайно затруднено — как правило, многие из них никогда не попадут на экраны наших коммерческих кинотеатров.

Ключевые слова: кинематография, фестивали, цензура, финансирование культуры, история кино, новые технологии культуры, модернизм, постмодернизм, постпостмодерн

Настоящая статья посвящена анализу эволюции кинофестивального движения с момента его зарождения еще в эпоху классического модернизма вплоть до перспектив его развития в современных условиях перманентных научно-технических трансформаций аудиовизуальной сферы и сопутствующих им социокультурных изменений создания, распространения и восприятия звукозрительной информации и произведений экрана. Многие положения этого материала опираются на мой личный многолетний опыт участия в киноклубном и фестивальном движении, последние два десятилетия в качестве директора программ Московского международного кинофестиваля. Особое внимание уделяется фестивальному движению в России в контексте мирового движения от постмодерна к постпостмодерну. Не будем вдаваться в детали продолжающейся полемики по поводу хронологии фундаментальных изменений в культуре XX–XXI веков и разногласия терминов, которыми предлагают обозначать текущую эпоху как следующую за постмодерном рубежа веков и тысячелетий. Наши задачи значительно более конкретны и касаются они в первую очередь фестивалей как необходимой части кинопроцесса как национального, так и мирового.

Международные кинофестивали зародились до начала Второй мировой войны в 30-е годы минувшего века. В мировой культуре это был еще период классического модернизма, столкнувшего художественный авангард с набиравшей мощь массовой культурой, к формированию и развитию которой кинематограф имел прямое отношение. Собственно, кинофестивали и возникли из часто неосознанного стремления перекинуть мост между этими противоположными стихиями, выявить высококачественные произведения в потоке коммерческой продукции. Завершающийся в XXI веке этап постмодернизма отменил иерархии и ввел художественные изыски и контекст поп-культуры, пока не возобладали рыночная экономика, и кассовый успех не стал главным и чуть ли не единственным критерием оценки качества произведений экрана. Пост-постмодернизм вернул актуальность проблемам структуры и разнородности кинопроцесса в разных культурных сообществах и их взаимодействия в кинофестивальном движении. Значительную роль здесь играет появление Интернета и разного рода гаджетов, которые становятся носителями фильмов новой генерации.

В этой связи интерес представляют замечания Михаила Эпштейна о соотношении в нашей жизни (добавим от себя — в том числе фестивальной) и сознании прощания с прошлым и предвосхищения будущего, принципов пост- (и постпост-) и прото-: «(...) на рубеже XX–XXI веков, — пишет исследователь перспектив гуманитаристики, — наблюдается радикальный сдвиг в самосознании культуры. Мы живем не после (модернизма, структурализма, утопизма, коммунизма), но в самом начале нового периода, который лучше всего характеризуется приставкой «прото-»: протоглобальный, протоинформационный, протовиртуальный (...)» (Эпштейн, 2004, с. 23).

С одной стороны, именно в мировой паутине структурируются различные культурные сообщества, границы которых далеко не всегда совпадают с демографическими слоями населения и социальной стратификацией: от стихийных подростковых объединений (так называемых «молодежных субкультур») через разного рода профессиональные сообщества и проблемы «третьего» и «четвертого» возрастов, пожилых людей. Овладение гаджетами здесь нередко становился новой демаркационной линией. С другой стороны, размножение разного рода платформ для показа экранной продукции, постепенно размывающее традиционные формы телевизионного вещания, способствует росту ее разнообразия. Фестивали при этом становятся механизмом ее выхода из сети на божий свет «невиртуальной» (или протовиртуальной) реальности.

История и современность

Первым Международным фестивалем был фестиваль в Венеции (1932), не случайно появившийся именно в контексте тоталитарного режима Муссолини, в чем сказалось стремление утвердить собственные критерии оценки качества произведений экрана и придать этим критериям обязательный и незыблемый характер. Венецианский кинофестиваль продемонстрировал способность к самосохранению в изменяющихся социокультурных обстоятельствах и ныне не только обрел репутацию наиболее эстетского из главных киносмотров мира. С предвоенного десятилетия стимулом к возникновению новых фестивалей стало стремление утвердить свою систему ценностей в противовес Венецианской Мостре (*Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*) не только в культурной политике и в разных видах классических искусств, но и в самой массовой форме творчества и развлечения. Ита-

льянский ученый Стефано Пизу посвятил специальное исследование взаимодействию культурной дипломатии и идеологической борьбы на примере участия советской кинематографии, а после Второй мировой войны — и кино стран «социалистического блока» именно на Венецианском фестивале (Pisu, 2013, pp. 51–63). В частности, идеологическим противостоянием он объясняет и появление первого конкурента Венеции — Московского международного кинофестиваля (ММКФ).

Судьба Московского киносмотра была не столь гладкой, как у венецианского старшего брата. Его первый выпуск под эгидой самого Сталина состоялся в 1935 году. Председателем жюри в тот период был руководитель советской кинематографии, старый большевик Борис Шумяцкий. Членами жюри — корифеи Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко. Поскольку Шумяцкий был репрессирован и казнен в 1938 году, долгое время считалось, что председателем жюри был Эйзенштейн, тем более что он выступал со сцены с решением жюри фестиваля. Эту версию можно было найти в самых разных источниках, вплоть до вебсайта Московского международного кинофестиваля, пока не были раскритикованы газета «Правда» за 1935 год и подлинник решения жюри, тогда стало возможным опубликовать заново (Протокол, 1995, с. 33–35). Главный приз получила продукция киностудии «Ленфильм» (ныне она переживает череду кризисных потрясений), в том числе легендарный «Чапаев» братьев Васильевых. Фестиваль собрал весь свет советской кинематографии, было много зарубежных гостей. Один из призов получили работы короля анимации Уолта Диснея. Компания, носящая имя Диснея, не только дожила до наших дней, но и после слияния с фирмой «XX век» (бывший XX век — Фокс) стала крупнейшей голливудской монополией.

Однако непосредственного продолжения Московский фестиваль не имел. Видимо, его успех показался слишком рискованным в идеологическом плане, и гибель Шумяцкого — яркое тому доказательство. На фоне закручивания всех и всяческих гаек, в первую очередь идейно-политических, на смену пролетарскому интернационализму пришла изоляция, в том числе и культурная, обернувшаяся идеей создания «Советского Голливуда», в международных фестивалях не нуждавшегося. В современном социокультурном контексте, в какой-то степени повторяющем ситуацию 1930-х годов, мы, наоборот, наблюдаем размножение кинофестивалей не только в мире, но и в России, в чем и сказывается, на наш взгляд, специфика не только пост-постмодернизма, но и протоглокализации — взаимопроникновения глобального и локального начал в культуре.

Что касается собственно Московского МКФ, то он возродился только в период «оттепели» в конце 50-х годов в связи с изменившимся в стране политическим климатом. Тогда и сложилась его специфика. Особенность ММКФ и по сей день заключается в том, что он как бы совмещает в себе два разных фестиваля. С одной стороны, — это традиционный смотр с тремя конкурсными программами (игрового, документального и короткометражного кино) и ретроспективами. С другой стороны, ММКФ — это своеобразный «фестиваль фестивалей». То есть он демонстрирует вне конкурса в официальной программе работы, показанные и отмеченные на других смотрах. Обычно продвижение таких работ на отечественный экран чрезвычайно затруднено — как правило, многие из них никогда не попадут на экраны наших коммерческих кинотеатров. Только в советское время изгоями были коммерческие западные фильмы, а в постсоветское — поисковые экспериментальные произведения.

Следующий фестиваль, который возник как ответ Венеции, — Каннский. Его планировали начать в 1939 году, но помешала война. История этого фестиваля и по сей день тесно связана с фестивальной движением в целом, хотя начинался он весьма скромно. На проведение его второго выпуска в 1947 году просто не хватило денег, а вот далее дело пошло на лад.

«Кардинальные изменения в фестивальной политике произошли после 1968 года, и Каннны вновь оказались в центре событий, — писал голландский исследователь фестивальных сетей Томас Эльзаэссер, — когда Трюффо и Годар начали движение протеста по поводу увольнения Анри Ланглуа с поста директора Французской синематеки, а затем насильственно прекратили фестиваль в самом разгаре. Пока в Париже разбирались с майскими событиями [имеется в виду так называемая студенческая революция. — *K.P.*], зарубежные гости фестиваля были вынуждены смириться с его закрытием, а в последующие годы в проведение фестиваля были внесены существенные изменения, появились разделы для дебютантов, а также “Двухнедельник режиссеров” и другие параллельные программы. [...] Однако самое главное изменение произошло в 1972 году, когда в Каннах заявили, что отбирает фильмы для официальной программы директор фестиваля, а не национальные комитеты» (Elsaesser, 2005, p. 90). Это решение, которое поддержали и другие фестивали, не в последнюю очередь было вызвано скандалом с показом в Каннах фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублев», запрещенного в СССР, но проданного во Францию. Его не могли включить в конкурс, поскольку он не был официально представлен страной производства.

Уже в первый год своего существования (1946) Каннский фестиваль не был одиноким — в Центральной Европе в Чехии открылся новый фестиваль, который в скором времени обоснуется в курортном городке Карловы Вары. Его история тоже многократно исследовалась. Последняя работа появилась относительно недавно и не случайно была посвящена именно первому десятилетию его существования (Vlahova, 2017), когда он был единственным для стран так называемой «народной демократии» или «социалистического лагеря» (позднее его стали называть «содружеством»). С 1959 года в социалистический период истории Восточной и Центральной Европы (да и Евразии) под диктатом СССР Московский и Карловарский фестивали, чтобы не мешать друг другу, проводились раз в два года и чередовались. Московские смотры шли по нечетным годам, а в Чехословакии — по четным.

Завершает период становления фестивального движения Международный кинофестиваль в Западном Берлине (проводится ежегодно с 1951 г.) — в анклав капитализма на территории социалистической Германской Демократической республики. Берлинский кинофестиваль задумывался и долгие годы вплоть до падения Берлинской стены функционировал как своеобразный мост между культурами Востока и Запада Европы, мост, который регулярно сотрясали политические катаклизмы и противоречия. Совсем недавно обнаружилось, что его основатель и первый директор Альфред Бауэр, вплоть до самого последнего времени всеми почитаемый, был правоверным нацистом и после войны тщательно скрывал свое прошлое (Кюртен, Шуман, 2020).

Распад Советского Союза и социалистической системы в целом способствовал смещению политической оси культурных и прочих конфликтов на религиозную почву, и центр этого процесса переместился на Ближний Восток, где кинофестивали тут же стали плодиться и размножаться. Вместе с тем, как того требует постпостмодерн, в официальных программах большинства крупных фестивалей, начиная с Венеции, Москвы и Канн, не говоря о Берлинале, появляются премьеры коммерческих хитов. Так, жюри Венецианской

Мостры могло себе позволить экстравагантность дать в 2019 году главный приз — «Золотого льва» — иконе маскульту голливудскому «Джокеру», а в том же году на Московском фестивале показывался (вне конкурса) заключительный фильм популярного кинокомикса «Мстители. Финал».

В то же время главной сенсацией 2019 года, далеко не только в Москве, стала доскональная реконструкция первого полнометражного фильма Дзиги Вертова «Годовщина Революции», восстановленного Н. Изволовым. Лента эта уже давно исчезла из оборота, поскольку одной из центральных фигур хроники 1918 года был «враг народа» Лев Давыдович Троцкий, ныне победно шествующий по экранам России и мира. Иными словами, идея перекидывания мостов между самыми разными крайностями кинопроцесса сохранилась и до наших дней: с одной стороны, Д. Вертов и классика, а с другой, — «Мстители» и транснациональный Голливуд.

В своей книге «От европейской геополитики к глобальной синефилии» Марийке де Вальк предлагает выделить *три этапа фестивального движения*. О первом мы уже говорили: от возникновения кинофестиваля в Венеции до перелома конца 60-х – начала 70-х годов. На этой фазе решающее значение имели национальные кинематографии и как инициаторы фестивалей, и как монополисты отбора и представления своих фильмов в конкурсные и другие официальные программы. «Вторая фаза, — считает исследовательница, — характеризуется самостоятельностью фестивалей, действующих как защитники киноискусства и помощники киноиндустрии. Эта фаза заканчивается в 1980-е годы, когда глобальное распространение кинофестивалей и их сетевая организация знаменует третий период, в течение которого проведение фестивалей становится профессией и сами они институционализируются» (Valck, 2008, pp. 19–20).

Хотя эта периодизация и не бесспорна, она в какой-то мере соответствует трансформациям кинопроцесса, где именно в конце минувшего столетия разрываются связи между искусством и коммерцией, мейнстримом и артхаусом. В кинотеатрах побеждают спецэффекты и технические новинки, будь то 3D или IMAX. Идея «монтажа аттракционов» Эйзенштейна почти безраздельно господствует в больших кинозалах всего мира. Вместе с тем на фестивалях блокбастеры показываются достаточно редко, хотя и на ключевых позициях программы. То есть без мостов-фестивалей нового типа — сетевых, ориентированных на глобализацию и профессионализацию, эти две стороны кинопроцесса разделяла бы бездна.

Кто, как и почему проводит кинофестивали?

Фестивальное движение развивается, фестивалей становится все больше. В том ключе, в котором мы рассматриваем проблематику искусствоведения, возникает вопрос: а кто делает фестивали? На наш взгляд, *для успешного фестиваля необходимы три фактора*. *Первый* — стабильная финансовая поддержка, которая может осуществляться как на государственном федеральном и/или региональном уровне, так и на международном (фонды и программы Совета Европы или Европейского Союза) или частным капиталом (тоже, как правило, через соответствующие благотворительные фонды и программы). Чаще всего эти источники комбинируются. В этом контексте и раскрываются причины возникновения и исчезновения кинофестивалей. Видимо, фестивали нужны, если люди их делают. Но возникать они могут по разным причинам: для развития международных связей, пропаганды той или иной национальной кинематографии, утверждения определенной системы критериев

оценки фильмов, во славу местного начальства, во славу искусства или еще по каким-либо соображениям. Возникающие в этой сфере противоречия раскрывают сложности и парадоксы существования отдельных фестивалей, споры, почему тому или иному фестивалю дали государственные, муниципальные или частные деньги, а другой так ничего и не добился.

Второй фактор — нужна команда профессионалов менеджеров, обеспечивающих инфраструктуру фестиваля и их функционирование. Здесь могут быть самые разные масштабы: от дирекции конкретного кинотеатра или культурного центра до таких гигантов, как Канны или Торонто. При этом в период фестиваля здесь могут работать сотни людей и еще больше волонтеров, а в промежутках все равно функционирует небольшая команда, качество которой имеет решающее значение. Сколько благих намерений разваливалось из-за отсутствия или некомпетентности соответствующих кадров, особенно в странах, где в силу историко-культурных особенностей не сформировались традиции обслуживания больших событий в сфере культуры и искусств.

Третий, самый важный фактор, — составители и кураторы программ. Здесь каждому фестивалю нужен хотя бы один киноман (в западной традиции — кинофил), который бы знал и любил кино. А дальше возможны самые разные варианты, более или менее успешные. Одно из самых распространенных заблуждений в этой сфере — стремление сформировать команду отборщиков из известных журналистов. Популярные критики, пишущие о кино, порой нужны дирекции того или иного фестиваля не для того, чтобы составить хорошую программу, а для защиты от неизбежных нападков в прессе — свои своих вроде бы ругать не должны. А ведь подлинные знатоки кино — далеко не всегда журналисты. Последние, в силу своей профессии, нередко ориентируются на саморекламу в ущерб фестивалю в целом. Именно поэтому в организации самых крупных фестивалей есть специалисты по организации работы с прессой, но они относительно редко занимаются программами фильмов. У отборщиков и тем более у руководителей программ — другая профессиональная специфика. Здесь мы найдем космополита Марко Мюллера, Китаиста, этнолога и антрополога, известного в мире в первую очередь как создателя, и/или организатора, куратора и руководителя многих известных кинофестивалей (среди них Турин, Локарно, Венеция, а в последнее время — несколько фестивалей в Китае, в том числе новый, созданный им с режиссером Цзя Чжанкэ «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» в г. Пиньяо). Он начал систематически выступать в периодической печати только после того, как сделал себе имя на кинофестивалях, и оставался в первую очередь продюсером, организатором и, конечно, «кинофилом». Директором Берлинале после уже упоминавшегося нацистского функционера, в течение 22 лет был Мориц де Хадельн. Он родился в Лондоне, а в конечном итоге обосновался в Швейцарии. Его отец Детлеф Фрейхерр фон Хадельн был историком искусства и издателем во Флоренции, а мать — румынка по происхождению — художником и скульптором. Начинать он как фотограф и режиссер-документалист, пока не стал директором известного фестиваля документального кино в швейцарском городе Нионе; до Берлина руководил фестивалем в Локарно, а после проработал два года на Мостре в Венеции. Тьерри Фремо, программный директор фестиваля в Каннах, официально продолжает работать директором Института Люмьер в Лионе — родном городе создателей кинематографа. Я сам пишу эти строки не как журналист (хотя мне приходилось выступать и в этом качестве), а как культуролог — исследователь и программный директор Московского МКФ.

Все названные руководители вышли не из журналистики, а из кинематографической практики или академической науки, хотя им по долгу службы приходится выступать в печати. Правда, среди руководителей больших фестивалей есть и исключения. Наиболее яркое их них — француз Жиль Жакоб. Будучи известным журналистом, он начал работать на Каннском кинофестивале и со временем стал сначала генеральным делегатом (фактически директором программ), а затем и президентом фестиваля. В последний год его пребывания на этом посту мне удалось взять у него большое интервью, которое полностью воспроизведено в книге «Мои фестивали». Свои задачи он тогда определял так: «В общем со временем фестиваль завоевал независимость и авторитет и стал сам отбирать фильмы. Вместе с тем у Мориса Бесси [предшественника Жакоба на посту генерального делегата. — *К.Р.*] возникли проблемы с кинематографистами. Слухи и сплетни я приводить не буду, но в 1977 году его вынудили подать в отставку, и тут появился я как компромиссная фигура, как кинокритик и синефил, который сможет найти высококачественные фильмы, а не только голливудские суперпродукции. С другой стороны, я поработал и в киноиндустрии, что позволило мне правильно организовать и позиционировать фестиваль. Свою задачу я видел в том, чтобы сочетать открытие новых имен с показом фильмов выдающихся режиссеров. Отсюда создание премии «Золотая камера» за лучший дебют, организация программы «Особый взгляд», а позднее — Кинофонда для конкурса студенческих фильмов и подготовки новых проектов и т.д. С другой стороны, важно было сделать фестиваль независимым. Если независимости отбора фильмов мы добились, то до независимости политической и тем более финансовой было еще далеко — 90 процентов нашего бюджета составляли деньги из бюджетов разных уровней — от государственного до местного» (Разлогов, 2014, с. 183–184). Жакоб тогда согласился со мной, что политическое и искусствоведческое сознание не всегда одинаково расставляет оценки. Критики часто не принимают решения международных жюри, состоящих из знаменитых кинематографистов, в первую очередь актеров и режиссеров.

В формировании творческих программ речь идет и о представлении, для чего делается фестиваль, и о привлечении внимания зрителей и общественности к новым явлениям в кино, которые при этом должны в идеале стать сенсационными. Здесь нужны особые качества, способности. Внимания требуют случаи столкновения между творческими, коммерческими и политическими интересами в рамках того или иного фестиваля и взаимодействия между ними. Наиболее четко этот принцип своеобразного триумvirата прослеживается на примере Каннского кинофестиваля, президент которого осуществляет политические и представительские функции, программу составляет генеральный делегат (соответствующий по функции программному директору) и его команда, а финансы курирует генеральный секретарь, имя которого, как правило, вообще не фигурирует в медийном пространстве.

В стремлении избежать внутренних противоречий на ряде фестивалей эти ключевые функции соединяется в одном лице, будь то Мюллера или де Хадельна. Как правило, такие решения принимаются под конкретного крупного деятеля фестивального движения и культуры. С его уходом положение может измениться. Так в Берлине после Морица де Хадельна и многолетнего правления продюсера (и совсем не журналиста) Дитера Кослика, которого не без оснований обвиняли в преимущественной ориентации на коммерческий «мейнстрим», функции руководства были поделены между бывшей руководительницей организа-

ции по пропаганде немецкого кино за рубежом “German Films” Мариэттой Ризенбек и приглашенным из Локарно куратором программ, итальянцем Карло Шатрианом, который, как и Жиль Жакоб, начинал как журналист. Вообще Берлинале среди больших фестивалей занимает специфическое место в силу переплетения интересов: политических, коммерческих, карьерных и собственно художественных. Со своей субъективной точки зрения эти проблемы интересно и доказательно рассматривает ветеран фестивального движения критик Андрей Плахов в изданной в Берлине книге «Мой Берлинале» (Плахов, 2013).

В последние десятилетия появились специальные фестивали «старых» фильмов, вошла в моду реставрация и реконструкция и классических, и полузабытых лент, которые со временем приобрели высокий культурный статус. Первый подобный фестиваль «Дни немого кино» с 1981 г. (с перерывами) стал проводиться в итальянском городе Порденоне. В подобных фестивалях выросла роль знатоков кино — архивистов. В формировании творческой программы фестиваля на первый план вышла академическая наука, а не критика, ориентирующаяся на текущий кинопроцесс. В рамках традиционных фестивалей все большую роль стали играть ретроспективные показы и отреставрированные копии старых фильмов. Значительную известность приобрел фестиваль архивного кино «Белые столбы» организованный в самом конце минувшего века Владимиром Малышевым (тогда директором Госфильмофонда России) и недавно ушедшим из жизни главным архивистом Владимиром Дмитриевым (Кинофестиваль «Белые столбы», 2014). Параллельно Дмитриев был членом отборочной комиссии Московского МКФ, где стимулировал организацию фундаментальных ретроспектив в противовес текущим и преходящим критическим сенсациям. Тот, кто интересовался фундаментальным киноведением, предпочитал в программе старые фильмы новым. С этой точки зрения, международные кинофестивали — своего рода плацдармы, на которых проверяются разные стратегии, методы построения программ, формы взаимодействия со зрителем, кинематографистами, режиссерами и т.д. Проверяются на прочность и разные концепции развития культуры, в частности, ее визуального крыла, что становится все более и более важным по мере того, как технологии завоевывают все новые и новые территории, в том числе и в культуре.

Парадоксы фестивального движения в России

В постсоветский период открылись перспективы расширения фестивального движения на территории бывшего СССР, в первую очередь в России, о чем подробнее пишу в статье «Роль кинофестивалей в развитии экранной культуры в России» (Разлогов, 2013, с. 251–255). Здесь я касаюсь этой проблематики в теоретическом плане и в международном контексте. Московский международный кинофестиваль, выбитый из колеи новой ситуацией, все же сохранил свою позицию как единственный в новой стране кинофестиваль, аккредитованный по классу «А» (в эту категорию входят главные неспециализированные конкурсные фестивали в той или иной крупной кинопроизводящей стране) Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров (ФИАПФ), но у него появились все более многочисленные конкуренты. А место прекратившего свое существование Всесоюзного кинофестиваля заняли общие открытые и специализированные по территориям и видам кино российские смотры киноискусства. В результате возникли сложные вопросы регулирования фестивального движения «сверху», со стороны сначала Госкино, а затем Министерства культуры, так и его саморегулирования. В этой связи выдвигалась идея создания единой платформы или гильдии для всех

российских кинофестивалей. Такого рода объединения в мире существуют. Достаточно привести в пример Ассоциацию европейских фестивалей или фестивальный Альянс стран шелкового пути, созданный по инициативе КНР в рамках программы «Пояс и путь». Многие исследователи даже объявляют сетевую организацию ведущим принципом современного фестивального движения: «Для того, чтобы понять важность международных кинофестивалей, их надо рассматривать в сети (со своими узлами, течениями и обменами)», — пишет, к примеру, упоминавшийся Эльзаэссер (Elsaesser, 2005, p. 84).

В России проект единой фестивальной платформы натолкнулся на ряд препятствий, поскольку все фестивали конкурируют друг с другом. Здесь трудно найти баланс совместной работы и конкуренции. Главным яблоком раздора остается борьба за получение государственного финансирования на федеральном уровне, без которого многим смотрам кино не выжить. В этой связи нельзя не отметить, что в мире, в первую очередь в США, можно найти крупные фестивали, существующие без финансовой поддержки со стороны государства. Но в России все очень сильно завязано на центре, поэтому все рассчитывают на государственную федеральную, региональную или, как минимум, муниципальную поддержку. У нас, как известно, наибольшее количество миллиардеров на душу населения в мире. Пока кино достаточно редко входит в сферу их интересов, но, возможно, здесь есть какие-то резервы. Ну и, конечно, есть резервы в области самореализации: если где-то есть сильный киноклуб, то он может организовать свой фестиваль с минимальной муниципальной поддержкой. Если же делать из фестивалей яркие дорогостоящие зрелища, то тут, конечно, нужны большие вложения. Здесь недостижимый идеал — фестиваль в Санкт-Петербурге, который организовала В. Матвиенко перед уходом с поста губернатора Северной столицы. Фестиваль этот потом исчез и с трудом возродился на другой основе, не в последнюю очередь благодаря режиссеру Алексею Учителю.

У нас хорошо получаются разовые мероприятия, а для фестивального движения очень важна последовательность — чтобы фестиваль существовал долго. На первом фестивале все обычно выкладываются, второй фестиваль проводят иногда, а к третьему уже выдыхаются. А нужно, чтобы фестиваль постепенно набирал силу: первый будет не очень громким, второй — чуть получше, третий — еще лучше, как было, к примеру, в Каннах. И уже на десятый год станет ясно, что фестиваль состоялся, что за ним есть люди — не конкретные, которые уходят с должности, и фестиваль исчезает, а те влиятельные сообщества, которые в этом заинтересованы и готовы его поддерживать.

Среди отечественных чиновников и кинематографистов широко распространена иллюзия, что фестивали могут приносить прибыль. В ее основе лежит опыт Московского МКФ советского периода, когда в нарушение существующих норм фестивального движения фильмы показывались десятки раз не только на разных площадках, вплоть до стадионов, но и в разных концах СССР. Тогда действительно даже прямые доходы фестивалей были больше значительных расходов на его проведение. Зарубежные партнеры закрывали глаза на эти нарушения, поскольку стремились любыми путями завоевать огромный новый рынок. Когда новая Россия присоединилась к международным конвенциям по охране авторских и смежных прав, это завоевание в конечном итоге удалось, в первую очередь Голливуду, и прибыльность ММКФ растаяла, уступив место бюджетному финансированию.

Нормальный фестиваль не может быть прибыльным только за счет продажи билетов, расходы всегда больше. Хотя существуют формы жульничества, когда создаются фантомы больших фестивалей, зарабатывающие на взносах за предоставление фильмов для отбора.

Такой фантом был (а может быть и есть) у Московского МКФ. Его вебсайт отличается от вебсайта настоящего фестиваля концовкой: не moscowfilmfestival.ru, а moscowfilmfestival.com. Фантомный фестиваль проводился в течение одного дня на нескольких сеансах одного московского кинотеатра, то есть расходы приближались к нулю, а доходы составляли взносы за предоставление фильмов для отбора теми компаниями, которые ошибочно полагали, что подают заявку на настоящий Московский МКФ категории «А». В мире существуют и другие формы паразитирования на популярности чужих кинофестивалей.

Что же касается окупаемости, то фестиваль, существующий только за счет продажи билетов, быть не может. Фестивали могут существовать частично на свои, частично на муниципальные, частично на привлеченные деньги. Например, есть очень хороший небольшой фестиваль в американском городке Теллурайд в штате Колорадо, которому специально посвящена книга Джеффри Руоффа (Ruoff, 2016). Делается он практически без государственной поддержки. Очень изысканный фестиваль, идет всего четыре дня, его бюджет — приблизительно два миллиона долларов. Миллион долларов он зарабатывает за счет продажи билетов и миллион долларов у него спонсорские. У них есть такая процедура, когда конкретный показ конкретного фильма или приезд конкретной делегации имеют отдельных спонсоров. Это объявляется в программе: такой-то приезд или такой-то показ оказались возможны потому, что мы взяли деньги у того-то.

В нашей стране это не распространено: у нас если есть спонсорство, то оно, как правило, на фестиваль в целом. Например, Георгий Молодцов несколько раз пытался добиться, чтобы ему дали делать программу VR со своими спонсорами, хотя бы для того, чтобы получить дорогостоящую аппаратуру. Решение этой, казалось бы, простой задачи осложнялось специфическими условиями более общих спонсорских договоров. На Западе подход более дифференцирован. Там все жестко регламентировано, но при этом остается свобода маневра. Эту свободу использовал Роберт Редфорд, когда основал свой фестиваль независимого кино «Санденс» (по прозвищу своего кинематографического героя Санденс Кид (букв. Малыш — солнечный зайчик)). Со временем фестиваль разросся и превратился в один из главных смотров работ молодых не только в США, но и в мире, поскольку из национального стал международным. В его основе, как справедливо утверждает Даниэль Дайан, лежала социальная программа по поддержке творчества молодых (Dayan, 2000, pp. 43–52).

В Европе многие фестивали делаются на европейские деньги — по программам Евросоюза. У нас главный источник финансирования — региональные и муниципальные деньги, которые дополняют федеральные. Но построение нашей экономики, когда деньги сначала уходят в федеральный центр, а потом только частично возвращаются в регионы, ограничивает возможности последних. Что касается Московского кинофестиваля, то *в его рамках сосуществуют три культуры. Первая* — это несколько раз изменившаяся за последние полвека государственная культурная политика, влияющая на идеологическую направленность фестиваля и на его возможности в зависимости от международной конъюнктуры. *Вторая* — это возникшая на основе рыночной экономики культура «новых русских», которые ценят в фестивале в первую очередь зрелищность и праздник, встречи со звездами и спонсорские вечеринки. *И третья*, для меня основная, поскольку она объединяет все фестивали мира — собственно кинематографическая, определяющая содержание фестивальной программы.

Функцию «фестиваля фестивалей» ММКФ несет еще с советских времен. Однако тогда по цензурным обстоятельствам было трудно и почти невозможно посмотреть коммерческие

западные, в первую очередь голливудские блокбастеры. Сейчас, наоборот, трудно и почти невозможно увидеть в кинотеатрах высококачественное художественное, неигровое и анимационное кино. Теперь блокбастеры у нас есть повсюду, а экспериментальным фильмам, чьи авторы находятся в состоянии художественного поиска, в прокате остается все меньше места.

В постсоветский период, ММКФ, не изменяя свою формулу, в известной мере изменил характер своей аудитории. На голливудские блокбастеры в СССР заполнялись стадионы, а в последующие годы на поисковые экспериментальные ленты заполнялись небольшие залы киноцентра «Октябрь», Центра документального кино, летних площадок «Пионера» и «Гаража» и еще нескольких муниципальных кинотеатров. Аудитория сократилась еще из-за того, что выросли цены не только на кинобилеты, но и на железнодорожные и авиаперевозки — приезжать на фестиваль в Москву стало слишком дорого. Раньше сотни людей со всей страны специально брали отпуск, чтобы приехать на ММКФ, а теперь так ездят единицы. Среди фестивалей класса «А» ММКФ выделяют специфические принципы и условия отбора фильмов. В первую очередь отборщики ориентируются на лучшие работы отечественной кинематографии, которым трудно пробиться на большие международные фестивали. Приоритет нередко отдается кинематографиям бывших союзных республик — так называемой евразийской кинематографии. Мои коллеги более активно, чем представители других фестивалей, ищут новые региональные киношколы. Хотя сейчас этим начинают заниматься практически все, кроме, может быть, самых крупных смотров.

В результате ММКФ нередко открывает таланты. Например, обладатель «Золотой пальмовой ветви» 70-го Каннского фестиваля, Рубен Эстлунд, участвовал со своим первым большим фильмом в основном конкурсе ММКФ в 2005 году. В Москве состоялись международные или российские премьеры первых или вторых фильмов Асгара Фархади, Кима Ки Дука, Вана Цюананя. Среди отечественных кинематографистов можно назвать Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского (преьера их совместного «Коктебеля» состоялась на ММКФ), а также автора «Пыли» и «Шапито-шоу» Сергея Лобана. Вообще новых имен отечественных кинематографистов на ММКФ появляется довольно много. Иногда открывается дарование, но дальнейшая судьба режиссера оказывается не столь благополучной, как казалось критикам. Так, например, случилось с Чаном Джун-Хваном, режиссером фильма «Спасти зеленую планету». Картина прошла у нас с большим успехом — ожидалось, что у режиссера будет большое будущее, но что-то у него не сложилось. Перед фестивалями нередко возникает выбор: либо брать не совсем удачные картины крупных режиссеров, от которых по разным причинам отказались большие фестивали, либо, наоборот, искать молодые дарования, на которые пока западные отборщики не обратили внимания. Второе, конечно, более продуктивно.

Ситуация меняется во внеконкурсных просмотрах, куда, как правило, включаются картины, уже продемонстрированные на других фестивалях, и требуется уже не международная, а российская премьера. Так, в программе ММКФ 2019 года появляется показанная в Берлине скандально знаменитая лента председателя жюри Кима Ки Дука — «Человек, место, время и снова человек» с шоковыми сценами секса и насилия. Я полагал, что смогу показать ее после беседы с режиссером на канале «Россия-Культура» в цикле «Культ кино с Кириллом Разлоговым», но, посмотрев, понял, что вряд ли это будет возможно и заменил классической лентой «Весна, лето, осень, зима и снова весна».

Высокая культура есть и в другой шоковой ленте этого фестиваля, представленной в Москве после фестивалей Санденс и Берлинале — бразильской притче «Божественная любовь» режиссера и художника Габриэля Маскаро. Эта лента предлагает новую версию рождества сына Божьего новой эпохи в новом окружении. Новая Богоматерь работает в библиотеке и непорочное зачатие становится для нее полной неожиданностью — ведь она замужем и по долгу службы, помимо всего прочего, оказывает секс-услуги по возрождению мужского начала. Она обнаруживает, что, наконец, беременна, и проверяет на предмет отцовства всех своих партнеров, начиная с мужа. Когда же героиня понимает, что никто из них не является отцом, то полагает, что это сын Божий. С его появлением на свет фильм заканчивается, а само повествование, как выясняется в финале, шло именно от его лица. Это он рассказывает о своей матери и как она дошла до жизни такой.

В этом диапазоне как раз и обнаруживается то, что называется фестиваль в мире пост-модерна, когда четко прослеживается взаимодействие и смешение всех жанров, направлений и тенденций. Яркий пример в этом плане — проект Ильи Хржановского «Дау», живая реконструкция и инсталляция, включающая более десяти фильмов. Разные версии этого пост-постмодернистского проекта можно было увидеть в Берлине, Лондоне и наиболее полную — в Париже, но пока не в Москве. Это оставляет открытым вопрос, почему, чтобы посмотреть работу российского художника, русские люди должны ехать в Париж и Лондон? Впрочем, у каждого фестиваля, как и у каждого средства массовой информации, как видим, есть свои границы дозволенного.

Выводы и перспективы

Фестивальное движение развивается стремительно и, на первый взгляд, бессистемно: фестивалей становится все больше, причем самых разных. Среди «больших» международных фестивалей существует негласная иерархия, не всегда совпадающая с классификацией ФИАПФ. Так, например, неконкурсный фестиваль в Торонто нередко ставится на второе место после Канн. Его влияние определяется тем, что он считается своеобразным пропуском на огромный и почти закрытый для неанглоязычной продукции американский кинорынок. Фестиваль в Роттердаме проводит специализированный конкурс первых и вторых полнометражных фильмов режиссеров, но по привлечению картин успешно конкурирует со «вторым эшелонем» фестивалей класса «А», куда после Канн, Венеции и Берлина входят, помимо Москвы, фестивали в Сан-Себастьяне, Локарно, Карловых Варах. Ранее я включал в их число фестиваль в Монреале (Канада), но в последние годы он находится в глубоком кризисе, поскольку опирался на авторитет одного человека — своего основателя, знаменитого Сержа Лозика, который, будучи уже в преклонном возрасте, лишился государственной и значительной части спонсорской поддержки.

Место фестиваля в иерархии определяется опытом, кому отдают предпочтение правообладатели при параллельных заявках от нескольких фестивалей. В этой конкуренции выигрывает сильнейший. Все фестивали, как правило, проигрывают Каннам, Венеции и Берлину, а в рамках «второго эшелона» борьба ведется на равных. Здесь предпочтения определяются культурными традициями. По фильмам новых независимых государств Центральной Азии, Казахстана и Армении приоритет, как правило, у Москвы. Украина, Грузия, страны Центральной и Восточной Европы нередко предпочитают Карловы Вары, а испаноязычные территории Европы и Латинской Америки — Сан-Себастьян.

В теоретическом плане одна из самых известных исследовательниц фестивального движения, работающая в США китайка Синди Хин-Юк Вонг, предлагает выделить четыре основных структурных составляющих фестивалей, позволяющих ответить на вопросы:

Что такое знание кино?

Кто его контролирует?

Как оно изменяется со временем?

В своей книге «Кинофестивали: Культура, люди и власть на глобальном экране» она пишет: «Во-первых, фестивали показывают сложность киномира: международного, исторического и главным образом современного (...).

Во-вторых, кинофестивали активно культивируют новые таланты и произведения со всего мира, специально собирая и подбирая фильмы и их создателей, благодаря своим фондам по поддержке кинотворчества и программы подготовки начинающих кинематографистов в глобальном масштабе (...).

В-третьих, фестивали пересекаются с другими дискурсами и институциями в более широком поле кино как отрасли знания (...). (Wong, 2011, p. 15).

Наконец, все эти роли поднимают важные вопросы о том, кто определяет, что можно считать хорошим для кого и каким образом, поскольку искусство и его ценности никогда не определяются бесспорными нейтральными критериями» (Wong, 2011, pp. 14–15).

В результате параллельно с кризисом больших фестивалей из-за размножения платформ для показа фильмов и в Интернете в контексте пост-постмодернизма возникает своеобразная инфляция фестивальной жизни. Как утверждает Ник Роддик, кино сегодня приходит к нам не в кинотеатр, а на ближайший сервер (Roddick, 2009, pp. 159–167). Здесь возникают проблемы, которые прекрасно осознавал еще Жиль Жакоб: «Для меня это вопрос. С одной стороны, можно мечтать о том, что лучшие фильмы будут показываться одновременно по всему миру, вместо того, чтобы концентрироваться в одном месте. Не придется никуда ездить, журналисты смогут работать из собственных квартир и домов. Вместо того, чтобы видеть только пену события, — ведь звезды, красная дорожка, фотографии, пресс-конференции — это всего лишь пена, люди смогут посмотреть сами фильмы. Почему так интересны репортажи с Олимпийских игр? Потому что мы видим сами соревнования, а здесь только пена. Могут, конечно, сказать, что массовую аудиторию мало интересуют фильмы, им достаточно увидеть на минуту Шерон Стоун на каннской лестнице. С другой стороны, при этом исчезает исключительность самого события, грозит фестивальный взрыв, когда даже журналистам не придется никуда ездить. Но в этом смысле я за Канн не боюсь. Должно быть одно место в мире, где можно будет посмотреть фильм на очень большом экране с прекрасным качеством и звука и изображения, где соберутся на торжественную мессу 2400 человек и потом отправятся распространять свою веру по миру. Ведь, по сути, ритуал Канн очень религиозен: собрание верующих, подъем по лестнице в рай, «Золотая пальмовая ветвь», разного рода церемонии. Мальро не случайно утверждал, что XXI век будет религиозен или его не будет вообще. Если мы и не находимся полностью в религиозной сфере, то уж, по меньшей мере, в мифологической. И это сохранится, поскольку фестиваль по-прежнему останется лучшим трамплином для продвижения фильма» (Разлогов, 2014, с. 191). Думаю, не ошибусь, если скажу, что организаторы каждого фестиваля считают также, что оставляет открытым вопрос, поставленный Михаилом Эпштейном: в каком киномире мы живем, пост- или протофестивальном? Может ли фестиваль приходиться к нам на сервер, как он приходит — бледным отзвуком реального события —

на экраны телевизоров? Ведь фестивали (и наши представления о них) изменяются вместе с кинематографом и культурой. Поэтому у них есть вполне реальное будущее.

Литература

1. Кинофестиваль “Белые столбы” 24 февраля – 2 марта 2014 года / Сост. Т. Сергеева. М.: Госфильмофонд России, 2014. 81 с.
2. Кюртен Й., Шуман Е. Многолетний глава берлинского кинофестиваля оказался нацистским функционером. URL: <https://www.dw.com> (дата обращения 31.01.2020).
3. Плахов А.С. Мой Берлинале. Берлин: Эйфория, 2013. 190 с.
4. Протокол решения жюри Московского международного кинофестиваля 1935 г. // Киноведческие записки. М.: Эйзенштейн-центр, 1995. № 27. С. 33–35.
5. Разлогов К.Э. Мои фестивали. М.: ОГИ, 2014. 514 с.
6. Разлогов К.Э. Роль кинофестивалей в развитии экранной культуры в России // Ярославский педагогический вестник. Том I (Гуманитарные науки). 2013. № 4. С. 251–255.
7. Эпштейн М.Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение. 2004. 864 с.
8. Blahova J. National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946–1956 // *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, edited by Lars Karl. New York: Berghahn Books, 2017, pp. 245–272.
9. Dayan D. Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival // *Moving Images, Culture, and the Mind* / Ed. by I. Bondebjerg, Luton: University of Luton Press, 2000, pp. 43–52.
10. Elsaesser Th. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe // *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 82–107.
11. Pisu S. The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953) // *Illuminace*, 2013, 25, no. 3, pp. 51–63.
12. Roddick N. Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction // *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, edited by Dina Iordanova and Ragan Rhyne. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009, pp. 159–167.
13. Ruoff J. Telluride in the Film Festival Galaxy. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2016, 137 p.
14. Valck M. de. Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. 250 p.
15. Wong C. Hing-Yuk. Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen. Newark, N.J.: Rutgers University Press, 2011. 328 p.

References

- Blahova, J. (2017). National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946–1956. In Karl, L. (Ed.), *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (pp. 245–272). Berghahn Books.
- Dayan, D. (2000). Looking for sundance: The social construction of a film festival. In I. Bondebjerg (Ed.), *Moving Images, Culture, and the Mind* (pp. 43–52). University of Luton Press.

- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: The new topographies of cinema in Europe. In T. Elsaesser (Ed.), *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (pp. 82–107). Amsterdam University Press.
- Epstein, M.N. (2004). *Znak probela: o budushchem gumanitarnykh nauk* [Mapping Blank Spaces: On the Future of the Humanities]. *Novoye literaturnoye obozreniye*.
- Moskovskiy mezhdunarodnyy kinofestival' 1935 goda: protokol resheniya zhyuri [Moscow International Film Festival 1935: jury decision protocol]. (1995). *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema notes] (27), 33–35.
- Kürten, J., Shuman, E. (2020, January 31). Mnogoletniy glava berlinskogo kinofestivalya okazal-sya natsistskim funktsionerom [The long-term head of the Berlin Film Festival turned out to be a Nazi functionary]. *Deutsche Welle*. Retrieved October 31, 2020, from <https://p.dw.com/p/3X611>
- Pisu, S. (2013). The USSR and East-Central European countries at the Venice International Film Festival (1946–1953). *Illuminace*, 25 (3), 51–63.
- Plahov, A.S. (2013). *Moy Berlinale* [My Berlinale]. Euphoria Publ.
- Razlogov, K.E. (2014). *Moi festivali* [My festivals]. OGI Publ.
- Razlogov, K.E. (2013). Rol' kinofestivaley v razvitiy ekrannoy kul'tury v Rossii [Role of film festivals in development of the screen culture in Russia]. *Yaroslavskiy Pedagogicheskiy Vestnik. Vol. 1: Gumanitarnye nauki* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin. Vol. 1: Humanities] (4), 251–255.
- Roddick, N. (2009). Coming to a server near you: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction. In D. Iordanova, R. Rhyne (Ed.). *St. Andrews Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (pp. 159–167). St. Andrews Film Studies.
- Ruoff, J. (2016). *Telluride in the Film Festival Galaxy*. St. Andrews Film Studies.
- Sergeeva, T. (Ed.). (2014). *XVIII kinofestival' "Belye stolby," 24 fevralya – 2 marta 2014 goda: katalog* [XVIII White Pillars Film Festival, February 24 – March 2, 2014: catalog]. State Film Archive of Russia.
- Valck, M. (2008). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.
- Wong C. Hing-Yuk. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.

Kirill E. RAZLOGOV

D.Sc. (Art History), Professor, the All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimova, President of the New Institute of Cultural Studies, President of the Guild of Film Experts and Film Critics of Russia, Honored Artist of the Russian Federation

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич

Доктор искусствоведения, профессор все-российского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, президент Нового института культурологии, президент Гильдии киноведов и кинокритиков России, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации

kirill.razlogov@gmail.com

Ekaterina A. KARTSEVA / Е.А. Карцева

BIENNIAL MOVEMENT IN RUSSIAN REGIONS AND ITS “GLOCALIZATION”¹

ЯВЛЕНИЕ БИЕННАЛЕ В РОССИЙСКИХ РЕГИОНАХ И ЕГО «ГЛОКАЛИЗАЦИЯ»

Abstract. The article examines the successful experience of the potential cultural growth in the Russian province by analyzing the most prominent local art projects that gained institutional status.

That is, those projects that have a long history, a clear structure and internal rules, playing a significant role in the life of their respective cities, while initially having the goal of overcoming local isolation from global artistic processes. The intensity and variety of such projects in the Russian Federation encourage their special study and documentation.

The significance of the development of regional cultural potential is declared in the documents and programs of the Ministry of Culture of the Russian Federation (The state programme of the Russian Federation “Culture and tourism development” for 2013–2020 (Pravitel’stvo Rossijskoj Federatsii, 2014), The strategy of the state cultural policy for the period up to 2030, (Pravitel’stvo Rossijskoj Federatsii, 2016) On the main directions and results of the activities of the Ministry of Culture of the Russian Federation in 2018 and tasks for 2019 (Pravitel’stvo Rossijskoj Federatsii, 2019)). In the transition to the creative economy, business is interested in studying the creative potential of the territories, where the presence of a developed cultural infrastructure, accessible comfortable spaces, significant cultural events and educational programs is considered to be the main factor of economic growth (Creative Capital Index prepared by Calvert 22 and PwC).

In this regard, it becomes hugely important to systematize the most interesting regional projects demonstrating the current state of development of large-scale contemporary art projects away from Moscow and St. Petersburg. The study provides a close look into characteristics of the biennial format and its relevance in the context of the contemporary artistic situation with an emphasis on the Russian experience. Special attention is paid to the glocal nature of regional projects through the prism of how integration into the international biennial movement allows preserving local traditions. To explore the chosen topic, the author uses data collected over several years through interviews with the curators of the regional art-projects.

In conclusion, the article systematizes the specific features of regional art projects that distinguish them from traditional institutions and which can be used in the socio-cultural management of other similar events.

Keywords: biennale, biennial movement, contemporary art in Russia, Russian regional art projects, glocality of Russian regional art projects, creative potential of Russian regions.

Correlation of Centre and Periphery in contemporary culture

Starting from the 1970s, the international art scene progressively moved away from Eurocentrism. Expansion of the world biennial movement as one of the most important phenomenon of contemporary culture was an aspect of this trend.

The biennale, or biennial (from Lat. *biennium*—once every two years) refers to major international exhibitions, they are also called mega-exhibitions, held at intervals of two to five years—the perfect period for artists to realize large-scale projects that would still be relevant. A feature of

¹ Translated from Russian by Anna P. Evstropova.

the biennial is the participation of a large number of artists from different countries, while the number of participants from the hosting country is regulated.

Since the 1990s this format of exhibitions turned out to be the most authoritative in the context of postmodern art practices, changing the institutional structure, which was previously headed by museums. The biennial positions itself as a model of the art world and its most current trends, a place where experiment and artistic freedom are still possible, as opposed to the dictatorship of the art market. Therefore, they are so important.

The biennial format is also a product of the current global situation, which determined the need for the creation of global exhibitions. Researchers call glocality, a characterization as both local and global, an important feature of biennials (O'Neill, 2015, p. 86).

Biennials have a long history. We can even speak of a specific "biennial culture". At the same time, the structure of the biennial itself is undergoing constant changes and adaptations. Here we agree with the approach of Sabine Vogel, the author of the book "Biennials—Art on a Global Scale", that the biennial is a fairly broad concept, covering a wide range of projects in the field of contemporary art (Vogel, 2012). There is no strict pattern of what a biennial should be like. But there are some commonalities.

The history of curatorial practice is also closely linked to biennial discourse. The emerging figure of a trans-national curator began to focus on the problems of global development, social conditions, ecology, political situation, that is, those areas that were previously beyond the aesthetic.

A key role in the self-determination of the post-Soviet generation of curators and artists was played by the 1993 collection of articles *Utopia and Exchange* by Boris Groys; it introduced a new representation concept, according to which the artist, after M. Duchamp, has the right to exhibit anything, including beyond aesthetic (Groys, 1993). Later in 2003, together with the aesthetics sector of the Russian Science Academy, *The Lexicon of Nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the twentieth century* was published (Bychkov, 2003). Non-classical art language allows curators to address a wider range of problems, specific time and place, actualized in exhibitions through the works of artists.

Thus, the biennial format implies operating with strategies that are very different from those used by institutions of the classical type. Postmodern practices almost completely abandoned traditional artistic media, so painting is represented at a biennial much less than in a museum and in a commercial gallery. Preference is given to conceptual projects, large-scale installations, including those scattered around the city in the most unexpected places, scientific and technological art, performances, video works, discussions and social interaction.

Biennials usually include an extensive scientific and discussion program aimed at understanding current art practices and the role of contemporary art in the modern world. In many ways, the curatorial work at a biennial is a search for a solution to the social, cultural, ethnic and other conflicts of modern society, as well as an attempt to reflect on the situation in the region. One of the social functions of the biennial is to speak in the language of art about problems in which society, diplomacy, politics and business are helpless.

M. Bhaskar writes that "today the thesis that good curation brings us face to face with things and phenomena that are usually outside our comfort zone, is as relevant as never before. Outstanding curation should give us something beyond the obvious. It must take risks. In addition, good curation can protect us from post-truth and relativism." (Bhaskar, 2017, p. 12)

A specific feature of the international biennial movement is also the fact that the curators of these projects are a limited number of specialists belonging to the international curatorial elite. So, there are very few Russian curators who were invited to curate the international biennials. In fact, they are Viktor Misiano—one of the founders of Manifesta, The European Biennial of Contemporary Art, and Ekaterina Degot, art director of the Academy of the Arts of the World in Cologne (2014–2016).

A specificity of the biennials in the context of global culture is that they are spreading around the world very rapidly—there are about 300 international biennials, and their number continues to grow (Kolb, Patel, 2018). Another significant aspect is that the number of “peripheral” cities that hold their biennials (Zagreb, Ljubljana, Dakar, Tijuana, Sharjah, Sao Paulo, Buenos Aires, Santiago, Havana, Bucharest, Busan, Shanghai, Istanbul...) catches up with the number of “central” West European cities (Venice, Berlin, Kassel, Liverpool, Brisbane, Athens, Lyon, Montreal, Quebec, Valencia...). “Periphery” can be understood as both developing countries and regional cities conducting their biennials.

The biennial movement seeks a balance between localism and globalism, artistic and cultural influence, and intercultural differences (Patel, Manghani, D’Souza, 2018, p. 12). The spread of the biennial movement away from the conditional “centres” is determined by the orientation of the contemporary curatorial discourse towards registering the symptoms and pain points of the modernity. Economocentrism, Eurocentrism, global capitalism, colonialism, are systematically subjected to curatorial criticism. The biennial movement approach helped overcome the injustice of significant art events taking place only in large cities.

As early as in 2006, T. de Duve linked the success of the biennial movement in contemporary art history precisely with the change in the balance of power in the international art world caused by the shift of critical attention from the dominant cultural centres to the periphery [...]. It is the biennial that gives art, that is far from hegemonic centres, a chance to be seen (de Duve, 2006).

N. Bourriaud stated at the opening of the 2009 Tate Triennial that “contemporary art gives the impression of being uplifted by an immense wave of displacements, voyages, translations, migrations of objects and beings [...] artistic styles and formats must henceforth be regarded from the viewpoint of diaspora, migration and exodus.” (Bourriaud, 2009, p. 94)

Since 2009, the International Biennial Association, headquartered in the city of Sharjah (UAE, the place of residence of the current president of the Association), was created to coordinate the rapidly growing world biennial movement. Among the goals of the Association are further expansion of the biennial movement through cooperation and exchange of experience, recommendations on the administration of the biennials, and provision of strategies and methodologies for creating the biennials [International Biennial Association]. To become a member of the Association, the project must be international and be implemented at least three times.

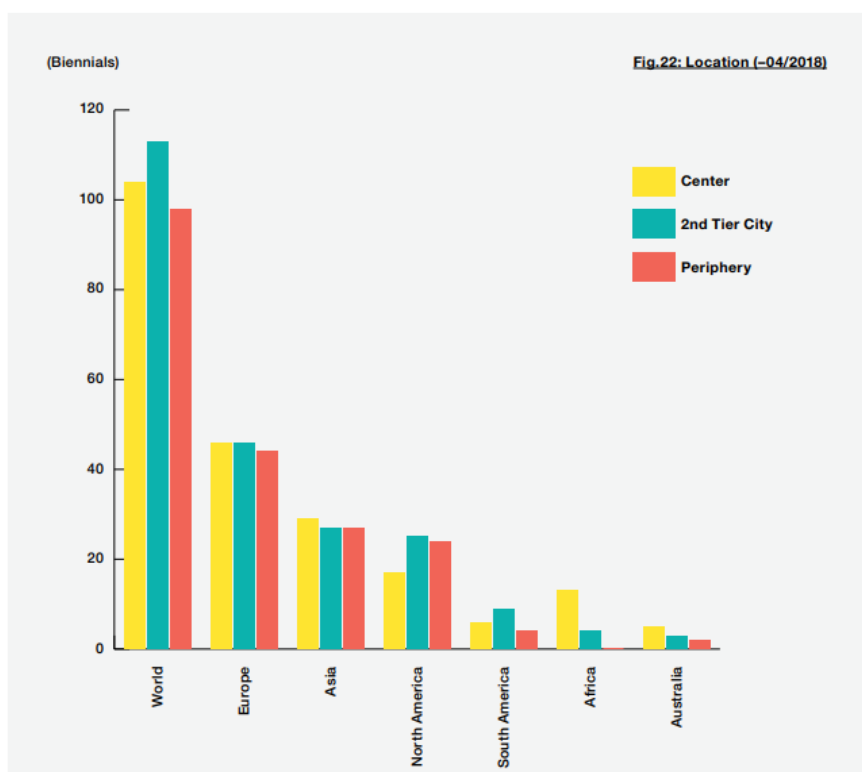
The above mentioned approaches did not lose their relevance, but only intensified. Any city today has the potential to act as a cultural centre. The Global Biennial Survey 2018 edited by R. Kolb and S. Patel (Kolb, Patel, 2018) recorded 316 biennials to date.

In 2011, researchers noted that most of the biennials were in Europe (50+), Asia held the second place (20+), and America was the third (20+) (Grandal Montero, 2011, pp. 13–23); in the study conducted in 2018, along with the general increase in the number of biennials, it is noted that peripheral cities are catching up with the “centres”—in Europe (136), Asia (82), North America (66), South America (19), Africa (17), Australia (10). Global Biennial Survey 2018 discovered 113 biennials located in so-called “second-tier” cities (cities that are not as big as the capitals, but

are on the rise and hold a prominent position within the country) and 98 biennials in remote and peripheral regions.

Since 2016, one biennial even takes place in Antarctica. The initiator of the Antarctic Biennale is a Russian traveler and artist Alexander Ponomarev. As a matter of fact, there is now the Antarctic pavilion in Venice, at the most authoritative and oldest world biennial (Samman, 2017).

Fig. 1. *Number of biennials in peripheral cities (Kolb, Patel, 2018, p. 28)*



From the point of view of the thematic scope of the world biennials, visual arts prevail, but their proportions vary in different parts of the world (Kolb, Patel, 2018, p. 26, p. 27). The Global Biennial Survey also includes questionnaires for representatives of the global biennial movement. Among the respondents there is a specialist from Russia, Alisa Prudnikova, Commissioner of the Ural Industrial Biennial of Contemporary Art. The Ural Biennial, located in the central part of Russia, is one of the largest projects in contemporary art taking place in the territory of the Russian Federation, which suggests that Russia is not inferior to world trends when peripheral projects are catching up with the central ones. Besides, representatives of the Ural art community ran the initiative to open the Ural Pavilion at the Venice Biennale.

So, the biennial as an actual form of an art exhibition in the era of globalization is largely revising the familiar map of the art world, tracing the routes of an artistic thought and changing the concepts of what is “the centre” and what is “the periphery.” This updated map of the modern art world is becoming more diverse, detailed and otherwise oriented due to the biennial movement. And the biennial format itself is the most relevant format of an exhibition in the context of global culture (Kartseva, 2019, p. 116).

The above mentioned Ural Biennial, although the largest, is not the first initiative like this in the Russian regions and it is far from being the only one. The intensity and variety of such projects in the Russian federation encourage us to do specific researches and register such projects.

Overview of Russian regional biennials and festivals of contemporary art

Along with the difference in status of the constituent entities of the Russian Federation, uneven development of the infrastructure and imbalanced distribution of the budget for culture, in some regions that sometimes generate destructive processes (“cultural encapsulation”, “cultural extinction”) efforts are unified to defend regional cultural identity (Shlykova, 2015, p. 29).

These efforts also include the biennial movement, which already has a fairly impressive history. The first successful Russian international biennial was The Baltic States Biennial of Graphic Arts Kaliningrad–Koenigsberg, which was held since 1990 and gained fame far beyond the borders of Russia, uniting the countries of the Baltic region. Since 1995, the Triennial of Printed Graphics has been held in Ufa. The Krasnoyarsk Museum Biennale dates back to 1995, uniting artists from various regions of Russia and abroad within the frame of the main project theme proposed by the curator. In 1998, the history of the Vladivostok Biennale of Visual Arts began. Since 1999, the Shiryaevo Biennale of Contemporary Art (Nizhny Novgorod) has been organized by the Middle Volga branch of the National Centre for Contemporary Arts (NCCA). It is important to note that, since the 1990s, the NCCA has played a key role in creating a network of regional institutions of contemporary art and for many years conducted researches of regional art practices. Since 1999, there is the Novosibirsk Biennial of Contemporary Graphics. Since 2001—the Tomsk Triennial “Drawing of Russia”.

Thus, since the 1990s the regional Russian art communities have sought to be integrated into international processes. Most of these projects were not so significant because they were still thematic (for example, on press graphics). They were not yet big, “real” biennials of contemporary art. One of the promoters of the Novosibirsk Biennial, V. Nazanskiy, sees the reason in the fact that “only the low-budget format of a graphic biennial could be realistic in the social and economic parameters of that place and time, therefore this path was chosen to enter the contemporary art process” (Nazanskiy, 2009, p. 5). The regional art community was actively striving for this. Nazanskiy notes that even the word “biennial” itself had an “almost magical effect, in the 1990s it was an iconic notion, a symbol of a large open contemporary art process that one could only dream of. And people did” (Nazanskiy, 2009, p. 5).

Economic indicators played their role here, of course. Organizing large-scale projects requires collaboration of art historians, curators, artists, managers with experience in running large cultural projects, combined with the patronage of a certain art institution, as well as sponsors, with budget or grant support (usually all together). In modern Russia, the necessary economic, infrastructural and personnel conditions for creating world-class projects began to form only by the end of the 2000s. The Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, held since 2010, is undoubtedly one of such projects. The curators of all five Ural Biennial projects were foreigners—representatives of the international curatorial elite; for example, the curator of the 5th Biennial, Xiaoyu Weng, who held the position of a curator at the Solomon Guggenheim Museum (New York). In the previous years, curators were such internationally recognized experts as E. Degot, C. Costinas, D. Riff (2010), J. Bubnova (2012), Li Zhenghua (2015), J. Ribas (2017).

Among the participants of the current 5th Biennial there are more than 70 artists from 23 countries, such as C. Amorales, C. Lucas and A. Piper. In the past years, such stars as Yoko Ono (USA, New York), Tino Sehgal (Germany, Berlin) participated in the main projects of the Ural Biennial.

The projects of the Ural Industrial Biennial of Contemporary Art have been repeatedly awarded with the main Russian premium in contemporary visual art, “Innovatsiya”. For 9 years, the Ural Biennial has covered 100 exhibition spaces and 14 factories; thanks to the network of art residences it spread beyond the boundaries of Yekaterinburg to the entire Ural region, covering a total of 28 cities.

It is important to note that the budget of the current 5th Biennial with “Immortality” as the main project theme is 75 million rubles (of which 36.7 million are state funds and 40 were gained from the sponsors). [Portal “Culture.” Russian Federation, Yekaterinburg.] Regional projects of the 1990s could not obtain such funding; therefore, the scale of the projects was different. At the moment, the Ural Biennial has no equivalent. Even the Moscow Biennale of Contemporary Art, existing since 2005, is now inferior in importance due to a change in leadership.

Along with the biennial format, the festival movement is developing. In 2011, “The Art-Ovrag Festival” in Vyksa, specializing in the evolution of urban culture and street art, was launched. This example is quite unique because from the very beginning the festival was initiated by a town-forming enterprise—the United Metallurgical Company and the Vyksa Steel Works. With the help of the festival the founders are trying to solve the problem of the outflow of young people from a single-industry town.

In 2017, in order to reach the international level, the organizers launched an international competition for the world’s largest graffiti, which eventually entered the book of records of Russia and Europe, becoming also a good example of self-representation of a city through drawing attention to its specifics.

Since 2014, with the support of the Arctic Art Institute and in active collaboration with institutions and sponsorship of the Scandinavian countries, the international Arctic Art Forum has been held in Arkhangelsk.

Of course, the internet played a significant role in spreading the biennial movement, providing opportunities for communication and direct contact with specialists from Europe and Asia, which naturally resulted in mutual professional cooperation.

The fact that traditional regional museums, as well as artistic trade unions, do not cope with the mission of developing the region’s creative potential, is also confirmed by the active spread of artistic self-organizations—in Vladivostok, Arkhangelsk, Krasnoyarsk, Krasnodar, Yekaterinburg, Perm, Rostov-on-Don.

There are so many of them that the “Garage” Museum of Contemporary Art devoted a special research project, supervised by Sasha Obukhova, to artistic self-organizations, which resulted in the launch of the Triennial of Contemporary Art in 2017, where the Local History of Art became one of the important directories.

There are so many regional art practices that in 2017 A. Prudnikova (Commissioner of the Ural Industrial Biennial and Director for Regional Development of ROSIZO) from the NCCA as part of ROSIZO initiated the NEMOSKVA project, aimed at presenting the art of Russian regions not only on the domestic, but also on the foreign stage. In 2019, the project has been exhibited at the Venice Biennale, as well as at the Centre for Fine Arts in Brussels. A traveling exhibition for the CIS and BRICS countries is scheduled for 2022.

The research department of the Garage Museum is also working on the collection of an archive of Russian regional practices. All information will be gathered at the *Russian Art Archives Network* platform. According to the creators, the platform would combine information about Russian art stored in various parts of the world (Obukhova, 2016).

Glocalization of regional art practices in Russian regions

At the Cultural Forum of the Russian Regions, leading experts in the field of regional cultural development drew attention to the fact that the cultural potential of remote regions of Russia is inexhaustible; therefore, it is necessary to integrate it into the development strategies of local territories, to increase the investment attractiveness of historical settlements with a cultural and historical heritage (Astaf'eva, Koroteeva, Shibaeva, 2017, p. 679). In this sense, a biennial is not only a driver for the development of territories, but also a factor in the preservation and revival of cultural traditions.

This may seem paradoxical, because the biennial format, as defined above, is very different from traditional expectations about art. But in reality, advanced art practices are closely related to local history and culture, their identity and diversity, which is consistent with the concept of glocality, implying preservation and strengthening of global differences rather than their disappearance, as well as their deployment in an international context, which corresponds to the format of a biennial as a leading contemporary art practice.

Most contemporary art projects strive to have an international status, to mark their city or region on the international art map in one way or another. Thus, there is a new interpretation of national or regional identity in the global culture. For example, the organizers of the Novosibirsk Biennial position their city as “the centre of Siberia”, which itself is a world-known brand, a mysterious and attractive place for artists and curators.

Research issues of the Ural Biennial are aimed at considering the prospects of an industrial city in the modern world. A study of industrialism as a regional heritage was originally planned by the organizers as part of the basic concept of the Ural Biennial. At the same time, this could be any other city. Initially, there was a bet on locality—not as local unexposed exotics, but as a phenomenon open to the widest context (Prudnikova, 2017).

The name of the Khanty-Mansiysk “Big Water” Festival, held since 2007 in early summer, refers to the water level at the confluence of the Ob and Irtysh, where the city is located, and is associated with a feeling of spaciousness and scale, with the greatness of the Russian nature, important for every Russian, especially a Siberian. Though the “Big Water” does not have an international status, representatives of a number of foreign countries took part in it.

Within the frames of the biennial, curators and artists are searching for ideas for their projects in the regional archives, interviewing the local residents, rediscovering the region, emphasizing its local cultural potential. The curators of the Ural Biennial visit local artists' workshops and factories. Foreign artists live and work in the art residences located throughout the Ural region and also have the unique opportunity to visit existing industrial enterprises—this has become a way to attract artists from around the world.

One of the goals of the Arctic Art Forum is to reveal the significance of the culture of the North, its folk art and folklore through contemporary art practices. It was in the North of Russia where the epics of Kievan Rus were discovered in the 19th century. Original musical heritage, visual culture (painting on the houses, on the household objects, embroidery), eco-friendly architecture have been preserved in the Russian North and can be a great source for the artistic research.

In 2016, one of the works referred to the ancient Slavic image of the goddess of fertility and prosperity, Mokosh, which is still found in northern embroidery. The image of Mokosh was presented in the form of a mural (monumental wall painting). The concepts that, as they seem, came from the West, were discussed at the forum through the prism of the Russian history: *female power* and matriarchal images of Mokosh (the only female Slavic deity); *sharing economy* and practice, when a village shared the costs of the brewery, *mockumentary* (the pseudo-documentary genre, including the popular technique of post-modern art practices) and buffoon (tales based on the traditions of national folklore).

Nizhny Novgorod, one of the capitals of Russian street art movement, is also known for its pronounced local specificity. This region has always been a centre of art crafts, and this fact left its mark on the modern situation with the street art. As a result, the art practice that originated in the United States has acquired a unique national colour in Nizhny Novgorod.

Works of Nizhny Novgorod street artists can often be defined as a description of contemporary life—their paintings on the walls represent activities of the inhabitants of the house. Street artists paint on wooden surfaces a lot (due to the abundance of wooden architecture) or use wood as the main material for creating art objects. Residents of the city often ask artists to paint something on their houses, as they hope that it will help preserve them, attracting the authorities' attention (Nistratova, 2015).

In 2015, as part of a parallel project of the Moscow International Biennale for Young Art, the director of the Austrian Cultural Forum S. Mraz acted as a curator of the “HOPE/Nadezhda” exhibition. Within its frames, twenty foreign artists from six countries visited seven Russian cities to create on-site projects inspired by these industrial centres. The organizers focused on sending an artist to a city which would correspond to his or her work. For example, those who work with textile were sent to Ivanovo, known for its textile factory (Mraz, 2015). In 2017, the exhibition was shown at the Kunsthalle Wien. Simon Mraz has long ago gained his reputation as a researcher of Russian culture on the periphery. His curatorial projects took place in the Arkhyz observatory, on the *Lenin* icebreaker. Now he is working on the project “Na Raione” (“Beyond the center”), dedicated to the study of Moscow suburbs.

All of the above achievements of the Russian regions and the local art community do not negate the enormous difficulties that the organizers have to face. The most significant is chronic underfunding. Therefore, each time the success of these projects turns out to be a unique combination of objective and subjective factors, the titanic work of the organizing committee and volunteers.

In general, the mentioned biennials and festivals have their own characteristics and specifics, but we will highlight the most general principles:

- project vision, involving the use of modern management principles for an integrated approach to solving problems;
- curatorial orientation, implying the conceptual nature of the expositions, which are united by a certain cross-cutting curatorial idea aimed at reflecting the processes happening in the region;
- special approaches to demonstration of advanced art practices at the intersection of art and non-art;
- orientation to integration into international art processes, development of horizontal ties with specialists from other countries;
- advantageous positioning of the region on the world art map.

In our opinion, such an approach is the most effective from the standpoint of “regional development”, because, in addition to the exhibitions themselves, it implies:

- active interaction with the city due to the use of unusual spaces;
- demonstration of not only works brought by famous authors, but also local statements created in the cultural space of the region;
- educational programs, scientific symposia and events, performances, literary readings, contests aimed at enhancing the cultural potential of local residents;
- organization of international art residences;
- development of the mediation and cultural volunteering institution.

Regional museums and professional associations for the most part do not correspond to modern artistic thinking, they are outdated and play a minor role in the development of creative capital in the regions. Often they face problems in financing, do not have the opportunity to interact with unusual and large exposition spaces that attract a wide audience. But the main thing is that they do not participate in the real transformation of the cultural environment of their region. The prevailing cultural development of the capitals over the regional one, which seemed unshakable for the Russian Federation, is being actively revised today. And in this process, the leading role is given to projects of the level of the biennials and international art festivals.

References

- ARTICLE 3: OBJECTIVES. *International Biennial Association*. Retrieved August 11, 2019, from <https://biennialassociation.org/introduction/>
- Astaf'eva, O.N., Koroteeva, O.V., Shibaeva, E.A. (2017). *Obrazovanie i kul'tura v sotsiokul'turnom razvitii regionov Rossii* [Education and culture in the socio-cultural development of Russian regions]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 14 (6), 677–685.
- Bhaskar, M. (2017). *Printsip kuratorstva. Rol' vybora v epokhu pereizbytki* [Curation: The power of selection in a world of excess]. Ad Marginem.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern*. Tate.
- Bychkov, V.V. (Ed.). (2003). *Leksikon nonklasiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [The lexicon of nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the twentieth century]. Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN).
- Doklad “Ob osnovnykh napravleniyakh i rezul'tatakh deyatelnosti Ministerstva kul'tury Rossiyskoy Federatsii v 2018 godu i zadachakh na 2019 god” [Report “On the main directions and results of the activities of the Ministry of Culture of the Russian Federation in 2018 and tasks for 2019”]. *Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii* [Ministry of Culture of the Russian Federation]. (2019). Retrieved October 15, 2019, from <https://www.mkrf.ru/activities/reports/>
- Duve, T. de. (2011). *Glokal'noe i singuniversal'noe. Razmyshleniya ob iskusstve i kul'ture v global'nom mire* [The glocal and the singuniversal: Reflection on art and culture in the global world]. *Khudozhestvennyy zhurnal* [Moscow Art Magazine], 84. Retrieved August 11, 2019, from <http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177>
- Grandal Montero, G. (2012). *Biennialization? What biennialization?: the documentation of biennials and other recurrent exhibitions*. *Art Libraries Journal*. 2012, 37 (1), 13–23. Retrieved October 21, 2019, from <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5516/>
- Groys, B. (1993). *Utopiya i obmen* [Utopia and exchange]. *Znak*.

- Indeks kreativnogo kapitala, podgotovlennyy fondom Calvert 22 i kompaniy PwC [Creative Capital Index prepared by Calvert 22 and PwC]. *PwC Rossiya* [PwC Russia]. (2018). Retrieved October 15, 2019, from <https://www.pwc.ru/publications/creative-capital-index.html>
- Kartseva, E.A. (2019). *Dinamika khudozhestvennoy vystavki. Kul'turnaya interpretatsiya* [The dynamics of the art exhibition. Cultural interpretation]. Direct Media.
- Kolb, R., Patel, A. Shwetal. (2018, June). *Draft: Global Biennial Survey 2018*, 39. Retrieved October 21, 2019, from http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue-39/PDF_to_Download/Oncurating_Issue39_WEB.pdf
- Mraz, S. (2015). Russkoe iskusstvo zasluzhivaet byt' sredi luchshikh [Russian art deserves to be among the best]. *Portal o kul'ture i iskusstve Artandyou.ru* [Portal Artandyou.ru about culture and art]. Retrieved August 12, 2019, from http://artandyou.ru/category/art/post/simon_mraz_russian_art_deserves_being_among_the_best_and_I_do_my_best_to_contribute
- Nazanskiy, V.O. (2009). Fenomen Novosibirskoy biennale sovremennoy grafiki [Phenomenon of the Novosibirsk Biennial of Contemporary Graphics]. *Materialy nauchno-prakticheskogo seminara "Kuratorskie proekty v oblasti sovremennogo iskusstva: novye kontseptsii, opyt osushchestvleniya" 12 sentyabrya 2009 g* [Materials of the scientific and practical seminar "Curatorial projects in the field of contemporary art: new concepts, implementation experience" dated September 12, 2009]. Novosibirsk.
- Nistratova, A. (2015). Nizhniy Novgorod — odna iz stolits rossiyskogo ulichnogo iskusstva [Nizhny Novgorod—one of the capitals of the Russian street art]. *Portal o kul'ture i iskusstve Artandyou.ru* [Portal Artandyou.ru about culture and art]. Retrieved August 12, 2019, from http://artandyou.ru/category/history/post/nnovgorod_street_art
- Obukhova, S. (2017). Lokal'naya istoriya iskusstva stala odnoy iz vazhneyshikh direktoriy Triennale v Garazhe [The local history of art has become one of the most important directories of the Triennial in the Garage]. *Portal o kul'ture i iskusstve Artandyou.ru* [Portal Artandyou.ru about culture and art]. Retrieved August 12, 2019, from http://artandyou.ru/category/events/post/sasha_obuhova_triennale
- O'Neill, P. (2015). *Kul'tura kuratorstva i kuratorstvo kul'tur(y)* [The culture of curating and the curating of culture]. Ad Marginem.
- Patel, Sh.A., Manghani, S., D'Souza, R.E. (2018). Extracts from How to Biennale! (The Manual). *Draft: Global Biennial Survey*, 39, 9–15. Retrieved October 21, 2019, from http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue-39/PDF_to_Download/Oncurating_Issue39_WEB.pdf
- Pjataja Ural'skaya industrial'naya biennale—dialog iskusstva i promyshlennosti [5th Ural Industrial Biennial—A dialogue of art and industry]. *Portal Kul'tura.Ekaterinburg.RF* [Portal Culture.Yekaterinburg.RF]. Retrieved October 21, 2019, from <http://xn--80atdujec4e.xn--80ac-gfbsl1azdqr.xn--p1ai/news/562/i268173/>
- Pravitel'stvo Rossijskoj Federatsii [:] Postanovlenie o vnesenii izmenenij [v pasport gosudarstvennoy programmy Rossiyskoy Federatsii "Razvitie kul'tury i turizma" na 2013–2020 gody] [The Government of the Russian Federation [:] Amendment order [:] Passport of the state programme of the Russian Federation "Culture and tourism development" for 2013–2020]. (2019). *Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii* [Ministry of Culture of the Russian Federation]. Retrieved December 13, 2020, from <https://www.mkrf.ru/upload/iblock/8d5/8d5d8fed0dc2050c27d8c23ac50d110e.pdf>

- Pravitel'stvo Rossijskoj Federatsii [:] Rasporyazhenie [:] Pasport gosudarstvennoy programmy Rossiyskoj Federatsii "Razvitie kul'tury i turizma" na 2013–2020 gody [The Government of the Russian Federation [:] Ordinance [:] Passport of the state programme of the Russian Federation "Culture and tourism development" for 2013–2020]. (2014). *Pravitel'stvo Rossii* [Russian Government]. Retrieved December 13, 2020, from [bj9pqAcDuU0.pdf](#) (government.ru)
- Pravitel'stvo Rossijskoj Federatsii [:] Rasporyazhenie [:] Strategiya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 g. [The Government of the Russian Federation [:] Ordinance [:] The strategy of the state cultural policy for the period up to 2030]. (2016). *Pravitel'stvo Rossii* [Russian Government]. Retrieved December 13, 2020, from <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf>
- Prudnikova, A. Ural'skaya Biennale stala ne proektom, a institutsiey [The Ural Biennale was not a project, but an institution]. *Portal o kul'ture i iskusstve Artandyou.ru* [Portal Artandyou.ru about culture and art]. Retrieved August 12, 2019, from <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/alisa-prudnikova/>
- Samman, N. Curator's column. *Antarctic Biennale Website*. Retrieved October 28, 2019, from <http://www.antarcticpavilion.com/about.html>
- Shlykova, O.V. (2015). Kul'turnyy dialog regionov Rossii: mekhanizmy partnerstva vlasti, obshchestva i biznesa [Cultural dialogue of Russian regions: mechanisms of partnership between government, society and business]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], (6), 28–35.
- Vogel, S.B. (2012). *Biennials—art on a global scale*. Springer.

Ekaterina A. KARTSEVA

PhD (Cultural Studies), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Founder and Chief Editor of the ARTandYou.ru—Portal about Culture and Art

КАРЦЕВА

Екатерина Александровна

Кандидат культурологии, доцент Российского государственного гуманитарного университета, основатель и главный редактор портала о культуре и искусстве ARTandYou.ru

katyakartseva@gmail.com

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA / Т.А. Цветковская

THE RIGHT TO MUSIC IN MODERN RUSSIA: PROBLEMS AND PROSPECTS

ПРАВО НА МУЗЫКУ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Abstract. The author presents arguments for the introduction of the concept of “the right to music” into the scientific vocabulary and specifies its semantic space. The starting point of the research was the modern understanding of the essence of law. To develop the concept of the universal right to music, the author analyzes the most important international and Russian documents on the human rights protection regarding the protection of cultural rights. The next step is the transition from the legal category of “cultural law” to the moral category of “the right to culture.” One of its components—“the right to music”—presupposes that all citizens take an active part in the musical life of society.

The relevance of the topic is confirmed by the activities of foreign non-governmental organizations to consolidate *The Five Music Rights*, which were proclaimed 70 years ago by the International Music Council (IMC), founded by UNESCO. Among these rights are the universal right to express themselves musically in all freedom, to learn musical languages and skills, to have access to musical heritage, and the right of musicians to develop their artistry and obtain fair remuneration for their work. In 2019, in recognition of their immutable value, *The Five Music Rights* became the main theme of the World Forum on Music in Paris, dedicated to the IMC’s anniversary.

In 2017, after a long hiatus, Russia resumed its activities in the International Music Council. However, the Russian Musical Union, which became part of it, is focused primarily on supporting professional musicians. The interests of music lovers are relegated to the background. Meanwhile, one of the crucial tasks, which the Russian music community is facing, is systematic work with the profile audience, aimed at its expansion and qualitative refinement. In order to make music a “common heritage,” it is necessary to form stable ties between all participants in musical life, taking the principle of co-creation as a basis.

The Declaration of the Universal Right to Music, proposed for discussion, is intended to unite the efforts of musicians and listeners to preserve and popularize the national musical heritage, to help in finding new ways of introducing the young generation to classical music, to help solve the problems of communication between the professional community and the audience, and to develop mechanisms for the implementation of the right to citizens’ participation in the cultural life guaranteed by the Constitution of the Russian Federation.

Keywords: law, justice, culture, Russian Musical Union, The Five Music Rights, listener

Аннотация. Статья посвящена обоснованию вхождения в научный лексикон и конкретизации смыслового поля понятия «право на музыку». Отправной точкой исследования послужили современные представления о сущности права. Для разработки концепции всеобщего права на музыку проведен анализ важнейших международных и российских документов по защите прав человека в части охраны культурных прав. Следующая ступень — переход от юридической категории «культурного права» к моральной категории «права на культуру». Его составная часть — «право на музыку» — предполагает активное участие всех граждан в музыкальной жизни общества.

Актуальность темы подтверждает деятельность зарубежных неправительственных организаций по закреплению так называемых «пяти музыкальных прав» (*The Five Music Rights*), которые 70 лет назад декларировал Международный музыкальный совет (ИМС) при ЮНЕСКО. Это всеобщее право на творческое самовыражение, право на получение музыкального образования, доступ к музыкальному наследию, а также право музыкантов на творческую деятельность и получение вознаграждения за ее результаты. «Пять музыкальных прав» в знак признания их непреложной ценности в 2019 году стали главной темой Всемирного музыкального форума в Париже, посвященного юбилею ИМС.

В 2017-м Россия после долгого перерыва возобновила деятельность в Международном музыкальном совете. Однако вошедший в его состав «Российский музыкальный союз» ориентирован, в первую очередь, на поддержку профессиональных музыкантов. Интересы меломанов отодвигаются на второй план. Между тем одной из принципиально важных задач, стоящих перед российским музыкальным сообществом, является планомерная работа с профильной аудиторией, направленная на ее неуклонное расширение и совершенствование в качественном отношении. Чтобы музыка стала «общим достоянием», необходимо сформировать устойчивые связи между всеми участниками музыкальной жизни, взяв за основу принцип сотворчества.

Предлагаемая к обсуждению Декларация всеобщего права на музыку призвана объединить усилия музыкантов и слушателей по сохранению и популяризации отечественного музыкального наследия, помочь в поиске новых путей приобщения молодого поколения к классической музыке, содействовать решению проблем коммуницирования профессионального сообщества и слушательской аудитории, выработать механизмы реализации гарантированного Конституцией РФ права на участие граждан в культурной жизни страны.

Ключевые слова: право, справедливость, культура, Российский музыкальный союз, пять музыкальных прав, слушатель

Вопросы права формально относятся к юридической сфере. Само слово «юриспруденция» содержит латинский корень *jus*, что означает «право», «закон». Именно в юридической литературе наиболее активно обсуждаются проблемы правопонимания (теоретико-методологических подходов к сущности права).

Что есть право? Кажется, не дав четкого определения, нельзя двинуться дальше. Однако вычлнить основное не удастся. Разнообразие интерпретаций свидетельствует о различиях в представлениях, и потому современные ученые склоняются к кратким дефинициям в связи с конкретным контекстом, непременно подчеркивая многоуровневый системный характер понятия права, имеющего в своем составе весьма разнокачественные компоненты, подсистемы и многогранные в структурном и функциональном отношении образования (Философия права, 2014, с. 30).

Суть проблемы состоит, отчасти, в отсутствии специализированной методологии познания, столь же разработанной, как та, что используется в естественных науках. Тем не менее, считают А. Коробова и Т. Ибрагимов, разнообразие концепций является не свидетельством кризиса, а неотъемлемой частью права (Коробова, Ибрагимов, 2018, с. 38). Напротив, Г. Станкевич, М. Цапко и Р. Бабаян уверены, что современную ситуацию концептуальной неопределенности правопонимания в современной России можно оценить как близкую к кризисной (Станкевич, Цапко, Бабаян, 2015, с. 4).

С. Могилкина предлагает придерживаться формулировок, адекватно отражающих современное состояние государственно-правовой реальности (Могилкина, 2018, с. 142). Однако восприятие права никогда не копирует юридическую действительность, и потому И. Честнов в своих выводах идет дальше, заявляя, что право как сложное, абстрактное, полиреферентное понятие не имеет непосредственной связи с практикой (Честнов, 2016, с. 19). Что касается объекта правового интереса, он, по мнению К. Сигалова, постоянно смещается. В одно историческое время право скрупулезно регулирует какую-либо одну сферу, абсолютно игнорируя другую (Сигалов, 2016, с. 10). Как не вспомнить об опасениях, высказанных более двухсот лет назад И. Кантом: «Что такое право? Этот вопрос может так же смутить правоведа — если только он не хочет впасть в тавтологию или вместо общего решения сослаться на то, что утверждали когда-либо законы какой-нибудь страны» (Кант, с. 23). Развивая эту мысль, уточним: в каких именно случаях мы имеем «право говорить о праве»? Правомерно ли, например, вести речь о «праве на музыку»?

В основе классификации прав человека лежат разные параметры: исторический этап провозглашения, характер осуществления, отраслевая принадлежность. Их количество, исходя из конечной цели составителя, может значительно различаться. В контексте темы важно, что в соответствии с критерием «сфера жизнедеятельности» права делятся на гражданские, политические, экономические, социальные и культурные.

10 декабря 2018 года исполнилось 70 лет со дня принятия Всеобщей декларации прав человека (Всеобщая декларация прав человека, 1948). В 27-й статье документа речь идет о праве свободно участвовать в культурной жизни общества, наслаждаться искусством, участвовать в научном прогрессе и пользоваться его благами. 2-й пункт статьи гласит: «Каждый человек имеет право на защиту его моральных и материальных интересов, являющихся результатом научных, литературных или художественных трудов, автором которых он является». Примыкает к культурным правам и право на образование, обозначенное в 26-й статье декларации, поскольку образование не может существовать вне культуры. Обратим внимание на то, как во 2-м пункте статьи подчеркивается, что образование должно быть направлено к полному развитию человеческой личности и к увеличению уважения к правам человека и основным свободам.

В декабре 1966 года Генеральной Ассамблеей ООН были приняты документы, развивающие идеи Всеобщей декларации прав человека — Международный пакт о гражданских и политических правах (вступил в силу 3 января 1976 г.), надзор за выполнением которого был поручен Комитету по правам человека ООН, а также Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах, которым занимается Комитет по экономическим, социальным и культурным правам.

Официально конвенционного определения культурных прав не существует. В правовых актах разрабатываются вопросы реализации отдельных их категорий. Например, во Всеобщей декларации о культурном разнообразии акцентирована тема защиты культурного разнообразия. Однако в 5-й статье декларации можно найти рабочее определение культурных прав, которые составляют *неотъемлемую часть прав человека, являются универсальными, неразделимыми и взаимозависимыми*. «Каждый человек должен иметь возможность для самовыражения, творчества и распространения своих произведений на любом языке по своему выбору, и в частности на своем родном языке; каждый человек имеет право на качественное образование и профессиональную подготовку в условиях полного уважения его

культурной самобытности; каждый человек должен иметь возможность участвовать в культурной жизни по своему выбору и придерживаться своих культурных традиций при условии соблюдения прав человека и основных свобод» (Всеобщая декларация о культурном разнообразии, 2001).

В Замечании общего порядка № 21 по праву на участие в культурной жизни — пункт 1-а 15-й статьи Международного пакта об экономических, социальных и культурных правах, принятого Комитетом по экономическим, социальным и культурным правам в ноябре 2009-го года, перечислены культурные права, а именно право каждого человека на участие в культурной жизни; право на пользование результатами научного прогресса и их практического применения; право на пользование защитой моральных и материальных интересов, возникших в связи с любыми научными, литературными или художественными трудами, автором которых он является; право на свободу, необходимую для научных исследований и творческой деятельности (Замечание общего порядка № 21, 2009). Что касается конкретно права на участие в культурной жизни, для его реализации государство, с одной стороны, должно воздерживаться от определенных действий (например, от вмешательства в культурную политику), а с другой обеспечить предварительные условия для участия в культурной жизни, для содействия ей и для ее поощрения (пункт 6). Заметим, что решение человека относительно осуществления или отказа от права на участие в культурной жизни на индивидуальной основе или совместно с другими является культурным выбором (пункт 7). Важно, что, по мнению Н. Волковой, именно право человека на участие в культурной жизни составляет ядро культурных прав человека (Волкова, 2013, с. 13).

Многие основополагающие документы по вопросам прав человека, а также тематические, справочные, учебно-образовательные и методологические материалы аккумулированы на сайте Управления Верховного комиссара — главного должностного лица ООН по правам человека (Управление Верховного комиссара, 2020). Даже поверхностный анализ этих публикаций убеждает в том, что *вопросы культуры оказываются на периферии стратегических приоритетов*. Что касается «параллельных отчетов», поступающих от неправительственных организаций, акцент в них делается на охране интеллектуальной собственности (авторском праве, которое является подотраслью гражданского права), а также на возможностях широкого (разумеется, легального) распространения произведений искусства, в том числе, музыкальных, через Интернет (D. Baskerville & T. Baskerville, 2016, p. 348).

Перечень документов и норм, регламентирующих различные стороны культурной деятельности в Российской Федерации, достаточно велик. Законодательство РФ в сфере культуры включает федеральное законодательство и законодательство субъектов РФ. Помимо этого, в его структуру входят нормативные акты, принятые органами местного самоуправления. Однако для эффективной реализации и защиты культурных прав и свобод необходимо не только формирование системы гарантий, но создание механизма их реализации. С другой стороны, рост общественных потребностей является катализатором законодательного закрепления гражданских прав в области культуры.

Кроме официальных документов, существует ряд программных манифестов, где обозначены как культурные права каждого, так и права самой культуры. Огромный общественный резонанс вызвала «Декларация прав культуры» Д. Лихачева. В документе зафиксировано неотъемлемое право каждого гражданина на участие в культурной жизни (ст. 5) при

равенстве возможностей и условий культурного развития (ст. 9). Это предполагает художественное и эстетическое воспитание подрастающего поколения, поддержку молодых дарований и воспроизводство творческой элиты (ст. 12); поощрение инициативы и обеспечение участия различных групп населения в создании, сохранении, распространении и потреблении ценностей культуры (ст. 14) (Лихачев, 1995).

Здесь мы впервые сталкиваемся с проблемой равенства, понимаемого как равенство возможностей и условий культурного развития. Следующая ступень — *представление о справедливости*, поскольку, по словам В. Нерсисянца, осознание права как формального равенства включает в себя справедливость (Нерсисянец, 2001, с. 7). О. Аверьянова трактует право, как совокупность норм равенства и справедливости (Аверьянова, 2016, с. 51), а Ю. Романов и В. Барабанщиков *дополняют критерии оценки права постижением добра и зла, истины и красоты* (Романов, Барабанщиков, 2014, с. 57). Отношение к справедливости обусловлено социальными, культурными, политическими, экономическими и другими факторами. Существует также ряд «вечных» нравственных императивов (Гулевич, 2011, с. 219). В зависимости от точки зрения на природу явления, *справедливость рассматривают, как этическую или правовую категорию, соответственно, в поле внимания исследователей попадают как идеи блага, так и идеи права*.

Борьбой за социальную справедливость проникнута вся история человечества, однако общественное устройство по-прежнему далеко от совершенства. Остается согласиться с Н. Бердяевым и признать, что «суровый исторический пессимизм освобождает нас от всяких земных утопий и иллюзий совершенного общественного устройства» (Бердяев, 2012, с. 303). Однако философы, историки, политики не отказываются от призрачной надежды нащупать верный путь. Их поиски все явственнее смещаются в сферу духовного. Человеческая жизнь не сводится к потреблению. Наше главное, истинное предназначение, считает немецкий социолог и философ Э. Фромм, — *созидание*. Развитие индивидуальности, реализация личности человека — высшая цель, которую нельзя подчинять иным, якобы более достойным целям (Фромм, 1995, с. 220). В моральном сознании XXI века меняется сам взгляд на предмет справедливости. Важен переход от интереса к распределению материальных благ к вопросам воздаяния благами духовными и прежде всего к *признанию права на достоинство* (Кашников, 2001, с. 89).

Мир культуры — это прибежище, жизненное пространство свободного человека, уникального в собственной индивидуальности, реально оценить достоинства которой можно лишь в процессе общественных отношений. Что касается времени, в котором протекает жизнь свободной личности, — это не биологическое, но «общественное» время, время свободного труда, посвященного самосовершенствованию. Приобщение к культуре, по образному выражению российского философа В. Келле, есть единение с вечностью, ведь «человек — единственное существо на планете Земля, способное быть свободным. И человек — единственное существо, создающее культуру. Человеческое бытие — бытие в культуре» (Келле, 2008, с. 44).

Итак, мы имеем моральную категорию «права на культуру», которая, будучи подкреплена законодательно, безусловно, гораздо шире юридической категории «культурного права». Заметим, что в современных исследованиях культурного права, нередко осуществляемых на междисциплинарной основе, помимо исторического, философского, социологического, психологического, нередко практикуется культурологический подход. Прежде чем

предлагать закрепить в научном лексиконе понятие «права на музыку», попробуем обосновать безусловную необходимость такого шага.

Академическое музыкальное искусство принято рассматривать как элитарное, доступное избранным. Однако классическая музыка, являясь частью общечеловеческого культурного достояния, согласно принципам современной демократии, должна принадлежать всем — в равной степени богатым и бедным, молодым и пожилым, живущим в столице или провинции, ярко одаренным и «обделенным» музыкальными талантами. В этом, собственно, и заключается «право на музыку», которое необходимо декларировать по ряду причин. Основная причина состоит в том, что широкое распространение интереса к серьезной музыке может служить действенным средством консолидации нашего общества.

Главным законом страны, регламентирующим в числе прочих права и свободы граждан в области культуры, является Конституция. В соответствии со статьей 44 Конституции Российской Федерации каждый гражданин имеет равное право на участие в культурной жизни. Само значение слова «участие» предполагает совместную активную деятельность, участие же в той части культурной жизни, которая связана с занятиями искусством, в частности музыкой, должно рассматриваться как сотворчество. Именно *принцип сотворчества является основополагающим в реализации всеобщего права на музыку*. В разделе «Общие положения» «Основ государственной культурной политики» (Основы государственной культурной политики, 2015) дано емкое определение понятия «культурная деятельность». Аналогичное определение может быть использовано в отношении «музыкальной деятельности».

Состав участников музыкальной жизни неоднороден. Условно их можно разделить на *две большие группы: музыкантов и меломанов*. Соотношение между группами представим в виде весов — чтобы их чаши находились в равновесии, необходимо внимательно следить за соотношением количества участников групп. Любое изменение в составе пропорционально отразится на содержании целого. Чем больше появится меломанов, тем больше музыкантов будет востребовано, тем ярче, насыщеннее, интереснее и разнообразнее будет протекать музыкальная жизнь.

К первой обозначенной группе относятся не только композиторы и исполнители, но педагоги-музыканты, мастера музыкальных инструментов, нотные издатели, концертные менеджеры, музыкальные критики, звукорежиссеры — все, кто вовлечен в организацию музыкальной жизни. Меломаны не задействованы непосредственно в организации публичной музыкальной жизни, и в этом их единственное отличие от музыкантов. Хочется подчеркнуть, что не стоит делить музыкальное сообщество на профессионалов и непрофессионалов. В этом случае участники одной из групп оказываются заведомо в проигрыше: у них нет профессионального образования, они «хуже», ниже рангом, что заведомо неверно. Точнее было бы обозначить группу «меломанов» как «слушательскую аудиторию», без лишних колебаний оставив в стороне традицию восприятия слушателя как пассивного наблюдателя. По убеждению В. Фуртвенглера, концертная публика всегда играет непосредственную, как бы персонифицированную роль, включаясь в творческий диалог: «Любовный союз художник – публика, как и всякий настоящий любовный союз, держится лишь взаимностью» (Фуртвенглер, 1966, с. 183–184). Н. Арнонкур также говорит о природном единстве слушателя и исполнителя (Арнонкур, с. 11).

Крупнейший авторитет в области музыкальной эстетики и социологии Т. Адорно выводит определенные типы отношения к музыке, исходя из степени постижения содержания

музыкального сочинения. К первому типу — эксперта-слушателя — он относит профессиональных музыкантов, замечая в скобках, что «не все из них удовлетворят таким критериям, а многие исполнители, скорее, станут противиться им» (Адорно, 1998, с. 14). Адорно рассматривает музыканта как слушателя. Правомерно ли в таком случае противопоставлять музыканта и слушателя, а также отождествлять слушателя с меломаном?

Кажущееся противоречие разрешает сам Адорно. Анализируя современную ему ситуацию, он сетует на недостаток «хороших слушателей». К этому типу автор причисляет «музыкальных людей», то есть меломанов. Таким образом, обнажается обозначенная выше проблема диспропорции в соотношении групп участников музыкальной жизни, когда «всякий или понимает все, или не понимает ничего» (Адорно, 1998, с. 15).

Ряд причин на протяжении истории мешал реализовать всеобщее «право на музыку». Участие в музыкальной жизни зависит в значительной мере от материальных условий — не только непосредственной платежеспособности потенциальных слушателей, но и от их места в социальной иерархии. «Музыка реализуется в музыкальной жизни, но музыкальная жизнь противоречит музыке» (Адорно, 1998, с. 108). Не побоимся утверждать: музыкальная жизнь обнажает социальные противоречия, но она же способна их снять! Что же в таком случае способно помешать стать меломаном?

Полноправным участником музыкальной жизни может стать любой при условии музыкальности, развитой в достаточной степени. У одних соответствующие природные задатки выражены ярче, в таком случае говорят о музыкальной одаренности. У других — слабее, и требуются определенные усилия, чтобы музыкальность проявилась в полной мере. В любом случае, музыкальные способности необходимо развивать и активно использовать, иначе происходит «атрофия музыкальности». Увы, сегодня процент этого заболевания неуклонно растет.

Нет смысла задаваться вопросом: «Кто убил классическую музыку?» Необходимо искать пути ее воскрешения. Пора всерьез задуматься над словами Х. фон Бальтазара, католического теолога и философа музыки, который утверждал, что спасение искусства — в опоре не на творцов прекрасного, а на более прочную, объективную и широкую основу всего человечества (Бальтазар, 2006, с. 38). Высокомерное отношение музыкантов-профессионалов к слушателям-дилетантам давно превысило критический уровень. Триединство: композитор-исполнитель-слушатель, о котором говорил Д. Кабалевский, нарушено. Знаменитая басня И. Крылова иллюстрирует текущее состояние конфронтации: лебедь, рак и щука тянут телегу в разные стороны, споря при этом, кто главный и, соответственно, правый. Речь идет даже не о недопонимании, но об открытом противостоянии. «Взаимозависимость превратилась в потасовку: композитор против публики», — констатировал Л. Бернстайн в 1966 году (Бернстайн, 1978, с. 55). Вместе с тем маэстро подчеркивал, что интерес публики к классической (старой) музыке неизменно растет. Сегодня положение куда серьезнее, ведь назрел еще один острый конфликт — между публикой и исполнителями. Ситуация такова, что музыкальное искусство все больше теряет связь с реальностью. Классическая музыка подавляющим большинством воспринимается как музейный экспонат — бесспорно ценный, но абсолютно бесполезный. Дело не в художественном кризисе. Проблема в вопиющем пренебрежении интересами потенциального потребителя.

С сожалением приходится констатировать удручающе низкий уровень активности рядовых участников музыкальной жизни — меломанов. Практически уничтожена культура

бытового музицирования. Полупустые концертные залы часто свидетельствуют о тщетности усилий как организаторов концертов, так музыкантов-исполнителей. Интересная, редкая программа концерта, неожиданная концепция, оригинальное прочтение сочинения, высокий исполнительский уровень не являются гарантией кассового успеха, а престиж мероприятия цинично определяется ценой входного билета.

Речь идет не о том, чтобы в угоду публике жертвовать творческими принципами. Задача не развлечь, но увлечь, не навязать очередную «услугу», а воспитать устойчивую потребность в музыкальном искусстве. Для этого нужно сформировать соответствующую культурную среду, создать интеллектуальное сообщество, основанное на принципе «музыка не удел избранных, а общее достояние». Необходимо, наконец, реализовать всеобщее право на музыку путем формирования устойчивой взаимосвязи между музыкантами и массовой аудиторией. Такой тандем позволит вовлечь в занятия музыкой всех без исключения. С другой стороны, рост уровня общей музыкальной культуры позволит успешно решить проблему неуклонного падения престижа профессии музыканта.

Защита музыкальных прав является важной частью миссии Международного музыкального совета (ИМС) при ЮНЕСКО (International Music Council, 2020). Что касается практических шагов по реализации права на музыку, они были намечены в письме Председателя Международного музыкального совета, сэра Иегуди Менухина и его заместителя, известного советского музыковеда Б. Ярустовского к членам ИМС по случаю проведения Первого Международного дня музыки. Во второй части послания, текст которого при цитировании, как правило, опускается, приведен подробный «план действий». Согласно ему, в День музыки должны быть аккумулированы все силы и использованы все возможности, организованы концерты, лекции, встречи, конкурсы, выставки, теле- и радио-дебаты с участием крупных художников, писателей и даже политиков, являющихся меломанами. Необходимо мобилизовать все средства: радио и телевидение, концертные и любительские общества, оперные труппы, использовать в своих интересах концертные залы, театры, культурные центры, университеты, церкви, школы, заводы, а также открытое пространство: парки, сады, стадионы (Letter to all IMC members, 1974).

За последнее время в России появился ряд официальных документов, напрямую затрагивающих интересы музыкальной общественности, что является подтверждением пристального внимания к обозначенной проблеме со стороны государства. В частности, Департаментом образования и науки Министерства культуры Российской Федерации была подготовлена Программа развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы, особый акцент в которой сделан на отсутствии понимания основополагающего значения музыкального искусства и детского творчества в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения и острой необходимости исправить эту ситуацию. Стратегической задачей программы является активное участие образовательных организаций и организаций культуры в построении «более совершенного общества будущего — общества, нацеленного не на потребление, а на устойчивое развитие и духовное совершенствование» (Программа развития, 2014).

В Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации, в разделе VI («Общественное продвижение академической музыки») отмечено, что системная работа по приобщению населения к академической музыке

должна вестись с использованием разнообразных форм и инновационных методов музыкального просветительства для различных слоев и возрастных категорий населения, прежде всего детей и юношества (Концепция развития, 2015).

В связи с вышеизложенным мы считаем своевременным и крайне необходимым подготовить Декларацию всеобщего права на музыку и призвать музыкальную общественность к обсуждению проекта.

Проект Декларации всеобщего права на музыку. Общие положения

- 1) Право на музыку подразумевает равное участие граждан в музыкальной жизни общества.
- 2) Рассматриваемое как составная часть гарантированного Конституцией РФ права на участие граждан в культурной жизни страны (ст. 44), право на музыку должно быть обеспечено государством.
- 3) Право на музыку дано человеку от рождения. Каждый, вне зависимости от национальности, пола, возраста, экономического и социального положения, политических и религиозных убеждений, места проживания, имеет право занять свое место в музыкальном сообществе, в основе которого лежат принципы взаимного уважения и солидарности всех его участников — музыкантов и меломанов.
- 4) К группе музыкантов относятся не только композиторы и исполнители, но педагоги-музыканты, мастера музыкальных инструментов, нотные издатели, концертные менеджеры, музыкальные критики, звукорежиссеры и пр. — все, кто вовлечен в организацию музыкальной жизни, кто готовит и реализует любые музыкальные проекты. Меломаны не задействованы непосредственно в организации публичной музыкальной жизни, и в этом их единственное отличие от музыкантов.
- 5) Профессиональные музыканты должны взять на себя главную заботу по реализации всеобщего права на музыку, выступить инициаторами в поиске новых возможностей для расширения аудитории классического музыкального искусства, всецело способствовать тому, чтобы все без исключения смогли стать полноправными членами музыкального сообщества.
- 6) Врожденный уровень музыкальных способностей не может являться препятствием в реализации права на музыку. В любой момент жизни человек должен иметь возможность стать активным участником музыкальной жизни, овладеть музыкальным языком, получить доступ ко всему классическому музыкальному наследию.
- 7) Классическое музыкальное наследие равнодоступно для понимания детьми и взрослыми. Нет классической музыки, которую кому бы то ни было слушать было рано. Чтобы иметь возможность понять и полюбить, надо иметь возможность услышать музыкальные произведения любой формы, жанровой принадлежности, стиля, инструментального состава.
- 8) Сам человек вправе выбрать «путь вхождения» в мир высокой классики. При этом каждый должен иметь возможность получить полноценное музыкальное образование, регулярно посещать концертные залы и оперные театры, слушать классическую музыку в записи, по радио, телевидению, получать необходимую информацию о музыке и музыкантах, делиться этой информацией с другими.

- 9) Отсутствие желания воспользоваться правом на музыку объясняется большей частью неосведомленностью. Осознание собственного права способно пробудить это желание. Каждый человек должен быть информирован о праве на музыку, которым он обладает, а также о возможностях реализации этого права и планируемом эффекте.
- 10) Общественная информация о всеобщем праве на музыку должна распространяться путем реализации различных программ по поддержке музыкального искусства (музыкального образования, музыкального творчества, музыкального издательства, концертно-исполнительской деятельности), через СМИ, не только прямыми, но и косвенными путями.
- 11) Музыка должна стать не фоном, но содержательной частью нашей жизни.

Литература

- 1 Аверьянова О.В. Многообразие понимания современных типов сущности права // Типы правопонимания и вызовы меняющегося мира: Сборник научных статей по результатам Международной научно-практической конференции. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 23–24 сентября 2016 г. / Сост. А.А. Дорская. СПб.: Астерион, 2016. С. 51–57.
- 2 Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 444 с.
- 3 Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Издательство и год не указаны. 204 с.
- 4 Бальтазар Г.У. фон. Раскрытие музыкальной идеи. Опыт синтеза музыки // Богословие и музыка. Три речи о Моцарте / Ред. А. Горелов, Р. Островский. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. С. 2–46.
- 5 Бердяев Н.А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2012. 624 с.
- 6 Бернштейн Л. Музыка — всем. М.: Советский композитор, 1978. 261 с.
- 7 Волкова Н.В. Защита культурных прав человека в Международном праве: автореф. дис. ... канд. юр. наук: 12.00.10. М.: Российский университет дружбы народов, 2013. 23 с.
- 8 Всеобщая декларация о культурном разнообразии. Принята 2 ноября 2001 года Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml (дата обращения: 11.11.2019).
- 9 Всеобщая декларация прав человека. Принята резолюцией 217 А (III) Генеральной Ассамблеи ООН от 10 декабря 1948 года. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.shtml (дата обращения: 18.11.2019).
- 10 Гулевич О.А. Социальная психология справедливости. М.: Институт психологии РАН, 2011. 284 с.
- 11 Замечание общего порядка № 21 по праву на участие в культурной жизни (пункт 1 а) статьи 15 Международного пакта об экономических, социальных и культурных правах, принятом Комитетом по экономическим, социальным и культурным правам в ноябре

- 2009-го года. URL: <http://www.cdep.ru/mps/4/ch2/GC/GC%202009.pdf> (дата обращения: 18.11.2019).
- 12 Кант И. Введение в метафизику нравов. Метафизика нравов. Электронная библиотека «Гражданское общество в России». 34 с. URL: https://www.civisbook.ru/files/File/Kant_Metaphisika_1.pdf (дата обращения: 18.11.2019).
 - 13 Кашников Б.Н. Концепция общей справедливости Аристотеля: Опыт реконструкции // Журнальный клуб Интелрос. Этическая мысль, № 2, 2001. С. 89–118. URL: <https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/em/em2/6.pdf> (дата обращения: 11.11.2019).
 - 14 Келле В.Ж. Культура и свобода // Философский журнал, Институт философии РАН. 2008. № 1. С. 44–53.
 - 15 Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года. Утверждена Распоряжением Правительства РФ от 24 ноября 2015 года № 2395-р. URL: <http://docs.cntd.ru/document/420318814> (дата обращения: 18.11.2019).
 - 16 Коробова А.П., Ибрагимов Т.Е. Правопонимание в современной России // Юридический факт. 2018. № 26. С. 36–38.
 - 17 Лихачев Д.С. Декларация прав культуры и ее международное значение. URL: <https://www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/znachenie/> (дата обращения: 18.11.2019).
 - 18 Могилкина С.Н. Современные типы правопонимания // Молодой ученый. 2018. № 7. С. 142–144.
 - 19 Нерсесянц В.С. Право как необходимая форма равенства, свободы и справедливости // Социс. 2001. № 10. С. 3–15.
 - 20 Основы государственной культурной политики. Утверждены Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808. URL: <https://mosgortur.ru/uploads/files/5c01226c07022.pdf> (дата обращения: 13.10.2020).
 - 21 Программа развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы и план мероприятий по ее реализации (утв. Минкультуры России 29.12.2014). URL: http://jdshi2.mo.muzkult.ru/media/2018/08/14/1227635630/programma_razvitiya_2015_2020.pdf (дата обращения: 18.11.2019).
 - 22 Романов Ю.И.; Барабанчиков В.Н. Базовые категории философии права: право и культура // Журнал правовых и экономических исследований. 2014. № 2. С. 57–63.
 - 23 Сигалов К.Е. Правопонимание в контексте философского сознания // Типы правопонимания и вызовы меняющегося мира: Сб. науч. статей по результатам Международной научно-практической конференции. СПб., Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 23–24 сентября 2016 г. / Сост. А.А. Дорская. СПб.: Астерион, 2016. С. 10–18.
 - 24 Станкевич Г.В.; Цапко М.И.; Бабаян Р.А. Современное правопонимание в России: ситуация концептуальной неопределенности // Отечественная юриспруденция. 2015. № 1. С. 4–5.
 - 25 Управление Верховного комиссара ООН по правам человека. Режим доступа: <https://www.ohchr.org/RU/AboutUs/Pages/WhoWeAre.aspx> (дата обращения: 18.11.2019).
 - 26 Философия права. Курс лекций: учебное пособие: в 2 т. Т. 1 / С.Н. Бабурин, А.Г. Бережнов, Е.А. Воротилин [и др.]; отв. ред. М.Н. Марченко. М.: Проспект, 2014. 552 с.

- 27 Фромм Э. Бегство от свободы. М.: Прогресс-Универс, 1995. 251 с.
- 28 Фуртвенглер В. Из литературного наследия // Исполнительское искусство зарубежных стран. Выпуск 2 / Сост. Г.Я. Эдельман. М.: Музыка, 1966. С. 161–164.
- 29 Честнов И.Л. Культуральный тип правовопонимания // Типы правовопонимания и вызовы меняющегося мира: Сб. науч. ст. по мат-ам Междунар. науч.-практ. конф. (СПб., Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 23–24 сентября 2016 г.) / Сост. А.А. Дорская. СПб.: Астерион, 2016. С. 18–28.
- 30 Baskerville D., & Baskerville T. Music business handbook and career guide. Los Angeles: Sage Publications, 2016¹¹. 600 p.
- 31 Letter to all IMC members dated November 30, 1974 and signed by Yehudi Menuhin and Boris Yarusowski. URL: <http://www.imc-cim.org/programme/international-music-day.html> (дата обращения: 18.11.2019).
- 32 The International Music Council. Five music rights. URL: <http://www.imc-cim.org/about-imc-separator/five-music-rights.html> (дата обращения: 18.11.2019).

References

- Adorno, T.W. (1998). *Izbrannoe: Sociologiya muzyki* [Selected works: The sociology of music]. Universitetskaya kniga.
- Aver'yanova, O.V. (2016). Mnogoobrazie ponimaniya sovremennykh tipov sushchnosti prava [Diversity of understanding of modern types of the essence of law]. In A. Dorskaya (Ed.). *Tipy pravoponimaniya i vyzovy menyayushchegosya mira* [Types of legal understanding and challenges of the changing world]. The International Scientific and Practical Conference, St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia (pp. 51–57). Asterion.
- Baltasar, G. (2006). Raskrytie muzykal'noj idei. Opyt sinteza muzyki [Disclosure of musical ideas. Experience the fusion of music]. In A. Gorelov, R. Ostrovskij (Eds.), *Bogoslovie i muzyka. Tri rechi o Motsarte* [Theology and music. Three speeches about Mozart]. St. Andrew's Biblical Theological Institute, 2–46.
- Baskerville, D., & Baskerville, T. (2016). *Music business handbook and career guide*. Sage Publications.
- Berdyaev, N.A. (2012). *Filosofiya neravenstva* [The Philosophy of inequality]. Institute of Russian Civilization.
- Bernstein, L. (1978). *Muzyka – vsem* [Music to all]. Sovetskij kompozitor.
- Chestnov, I.L. (2016). Kul'tural'nyj tip pravoponimaniya [Cultural type of law understanding]. In *Tipy pravoponimaniya i vyzovy menyayushchegosya mira* [Types of legal understanding and challenges of the changing world]: The International Scientific and Practical Conference, St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia (pp. 18–28). Asterion.
- Fromm, E. (1995). *Begstvo ot svobody* [Escape from freedom]. Progress-Univers.
- Furtwängler, W. (1966). Iz literaturnogo naslediya [From the literary heritage]. In G.Ya. Edel'man (Ed.), *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing arts of foreign countries]. (Vol. 2, pp. 161–164). Muzyka.
- Gulevich, O.A. (2011). *Social'naya psihologiya spravedlivosti* [Social psychology of justice]. The Institute of Psychology of Russian Academy of Sciences.
- Harnoncourt, N. (n.d.) *Muzyka yazykom zvukov. Put' k novomu ponimaniyu muzyki* [Music as speech. ways to a new understanding of music translated]. (n.p.).

- International music council (2020). *Five music rights*. Retrieved November 18, 2019, from <http://www.imc-cim.org/about-imc-separator/five-music-rights.html>
- Kant, I. (n.d.). *Vvedenie v metafiziku нравов. Metafizika нравов* [Introduction to the metaphysics of morals. the metaphysics of morals]. Electronic library „Civil society in Russia.“ Retrieved November 18, 2019, from https://www.civisbook.ru/files/File/Kant_Metaphisika_1.pdf
- Kashnikov, B.N. (2001). *Koncepciya obshchej spravedlivosti Aristotelya: Opyt rekonstruktsii* [The concept of general justice of Aristotle: the experience of reconstruction]. *Intelros magazine club. Eticheskaya Mysl'*, 2, 89–118. Retrieved November 18, 2019, from <https://iph-ras.ru/uplfile/root/biblio/em/em2/6.pdf>
- Kelle, V.Zh. (2008). *Kul'tura i svoboda* [Culture and freedom]. *Philosophy journal*, 1, 44–53. The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.
- Korobova, A.P., & Ibragimov, T.E. (2018). *Pravoponimanie v sovremennoj Rossii* [The understanding of law in contemporary Russia]. *Yuridicheskij fakt*, 26, 36–38.
- Lihachev, D.S. (1995). *Deklaraciya prav kul'tury i eyo mezhdunarodnoe znachenie* [Declaration of the rights of culture and its international importance]. Retrieved November 18, 2019, from <https://www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/znachenie>
- Marchenko, M.N. (Ed.). (2014). *Filosofiya prava. Kurs lekciy* [Philosophy of law. Course of lectures] (in 2 books; Vol. 1). Prospekt.
- Menuhin, Y., & Yarustowski, B. (1974) *Letter to all IMC members dated November 30, 1974*. International music council. URL: Retrieved November 18, 2019, from <http://www.imc-cim.org/programme/international-music-day.html>
- Mogilkina, S.N. (2018). *Sovremennye tipy pravoponimaniya* [Modern types of legal understanding]. *Molodoj Uchenyj*, (7), 142–144.
- Nersesyanc, V.S. (2001). *Pravo kak neobhodimaya forma ravenstva, svobody i spravedlivosti* [Law as a necessary form of equality, freedom and justice]. *Socis*, (10), 3–15.
- Romanov, Yu.I., & Barabanshchikov V.N. (2014). *Bazovye kategorii filosofii prava: pravo i kul'tura* [Basic categories of philosophy of law: law and culture]. *Zhurnal Pravovyh i Ekonomicheskikh Issledovanij*, (2), 57–63.
- Russian Federation, Ministry of culture. (2014). *Programma razvitiya sistemy rossijskogo muzykal'nogo obrazovaniya na period s 2015 po 2020 gg. i plan meropriyatij po ee realizatsii* [The program of development of the system of Russian music education for the period from 2015 to 2020 and the action plan for its implementation (approved by the ministry of culture of Russia 29.12.2014)]. Retrieved November 18, 2019, from http://jdshi2.mo.muzkult.ru/media/2018/08/14/1227635630/programma_razvitija_2015_2020.pdf
- Russian Federation, Ministry of culture. (2015). *Osnovy gosudarstvennoj kul'turnoj politiki* [Survey of cultural policy in the Russian Federations]. Decree of the president of the Russian Federation of December 24, 2014 No. 808. Retrieved October 13, 2020, from <https://mosgortur.ru/uploads/files/5c01226c07022.pdf>
- Russian Federation. Government. (2015). *Koncepciya razvitiya koncertnoj deyatelnosti v oblasti akademicheskoy muzyki v Rossijskoj Federatsii. Utverzhdena rasporyazheniem pravitel'stva na period do 2025 goda ot 24 noyabrya 2015 goda № 2395-p* [Concept for the development of concert activity in the field of classical music in the Russian Federation for the period until 2025 (Resolution of government of Russian Federation No.2395-R of November 24, 2015)]. Retrieved November 18, 2019, from <http://docs.cntd.ru/document/420318814>

- Sigalov, K.E. (2016). Pravoponimanie v kontekste filosofskogo soznaniya [Legal understanding in the context of philosophical consciousness]. *Tipy pravoponimaniya i vyzovy menyayushchegosya mira* [Types of legal understanding and challenges of the changing world]. The International Scientific and Practical Conference, St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia (pp. 10–18). Asterion.
- Stankevich, G.V., Capko, M.I., & Babayan, R.A. (2015). Sovremennoe pravoponimanie v Rossii: situaciya konceptual'noj neopredelennosti [Modern legal understanding in Russia: The situation of conceptual uncertainty]. *Otechestvennaya Yurisprudenciya*, (1), 4–5.
- United Nations. (1948). *Vseobshchaya deklaraciya o kul'turnom raznoobrazii. Prinyata 2 noyabrya 2001 goda General'noj konferenciej Organizatsii Ob"edinennyh Nacij po voprosam obrazovaniya, nauki i kul'tury* [UNESCO Universal declaration on cultural diversity. Adopted and proclaimed by the General conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) at its thirty-first session on 2 November 2001.] Retrieved November 18, 2019, from URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml
- United Nations. (1948). *Vseobshchaya deklaraciya prav cheloveka. Prinyata rezolyuciej 217 A (III) General'noj Assamblei OON ot 10 dekabrya 1948 goda* [The Universal declaration of human rights. Adopted and proclaimed by General Assembly resolution 217 A. (III) of 10 December 1948.] Retrieved November 18, 2019, from https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.shtml
- United Nations. (2009). *Zamechanie obshchego poryadka № 21 po pravu na uchastie v kul'turnoj zhizni (punkt 1 a) stat'i 15 Mezhdunarodnogo pakta ob ekonomicheskikh, social'nyh i kul'turnyh pravah, prinyatom Komitetom po ekonomicheskim, social'nyh i kul'turnym pravam v noyabre 2009-go goda* [General comment No. 21. Right of everyone to take part in cultural life (art. 15, para. 1 (a), of the International covenant on economic, social and cultural rights). Forty-third session 2–20 November 2009.] Retrieved November 18, 2019, from <http://www.cdep.ru/mps/4/ch2/GC/GC%202009.pdf>
- United Nations. (2020). *Upravlenie verhovnogo komissara OON po pravam cheloveka* [Office of the high commissioner for human rights]. Retrieved October 13, 2020, from <https://www.ohchr.org/RU/AboutUs/Pages/WhoWeAre.aspx>
- Volkova, N.V. (2013). *Zashchita kul'turnyh prav cheloveka v mezhdunarodnom prave* [Protection of cultural human rights in international law] [PhD dissertation. The RUDN University].

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA

Руководитель специальных проектов радио «Орфей»

ЦВЕТКОВСКАЯ Татьяна Анатольевна

Head of special projects of radio Orpheus

skoblik@mail.ru

Marina G. RITZAREV / М.Г. Рыцарева

MUSIC AND FOOD TRADITIONS: AUTHENTICITY, BORROWINGS, VERNACULARITY¹

ТРАДИЦИИ МУЗЫКИ И КУХНИ:
АУТЕНТИЧНОСТЬ, ЗАИМСТВОВАНИЯ, ВЕРНАКУЛЯРНОСТЬ²

Abstract. The article considers national traditions in music and cuisine in aspect of their likeness in combining stability and changeability. The role of cultural borrowings as a constant and normal factor in traditions' development is highlighted. The crucial role of migration as a factor of transferring traditions into new cultural soil is emphasized, because migration almost inevitably involves changes of traditional repertoires in style and functions. Stable traditions can become changeable and changeable—stable. The present discussion uses the model of vernacularity subdivided to *phylo-vernacular* and *onto-vernacular*. The suggested sub-concepts combine vernacularity with borrowed from biology concepts of phylogenesis used for description of species and ontogenesis tracing changes occurring in the process of their life and adaptation to the environment. The subdivision of vernacular to *phylo-vernacular* and *onto-vernacular* helps to conceptualize two layers of national traditions. The first is usually well-researched in ethnomusicology (musical folklore) and ethnography (traditional cuisine) and it is associated with “genuine,” “authentic.” It implies existence in relatively closed communities maintaining agrarian way of life, where it is attached to rituals, local dialect, landscape, and it is stable by nature. This is *phylo-vernacular* layer. Another layer draws much less scholarly interest, because the core signs of *phylo-vernacular* are blurred and partly substituted by the new ones under environmental influences; it is considered “corrupted” and lacking the clear ethnic color. Nevertheless, the transformation of “authentic” folklore is inevitable with migration of rural population to urban places, detachment from their land and collective rituals, coming into the broad urban social composition and encountering new national and ethnic traditions. Not only repertoires undergo changes, but their functions too. Performance, both musical and culinary, acquire new styles, commercialization, and adjustment to the tastes of surrounding population. All this compounds signs of *onto-vernacular*, deserving a right to be explored by its own. The article demonstrates, also on the examples from musical folklore and cuisine, that the opposite process of transformation of *onto-vernacular* into *phylo-vernacular* also takes place when *onto-vernacular* repertoires are transplanted to the closed immigrant communities in the new environment. They acquire a new property of stability and begin to function as a new *phylo-vernacular* tradition.

Keywords: musical folklore, traditional food, national, cultural borrowings, migration, vernacularity, *phylo-vernacular*, *onto-vernacular*

¹ This paper is a revised and expanded Russian-language version of an earlier publication (Ritzarev, 2010), prepared specifically for this conference, and is printed with the kind permission of the editor.

² Данная статья является переработанной и расширенной русскоязычной версией более ранней публикации автора (Ritzarev, 2010), подготовленной специально для данной конференции, и печатается с любезного разрешения редактора-составителя.

Аннотация. Статья рассматривает национальные традиции музыки и кухни под углом сходства их бытования, сочетающего стабильность и изменчивость. Выделяется роль культурных заимствований как постоянного и нормативного фактора в развитии традиций. Подчеркивается большая роль миграции населения как фактора перенесения традиций на другую культурную почву, при котором могут меняться их стиль и функции. Стабильные традиции могут стать изменчивыми, а изменчивые — стабильными. Данная дискуссия использует модель вернакулярности, подразделенную на *фило-вернакулярность* и *онто-вернакулярность*. Предложенные под-понятия сочетают вернакулярность с заимствованными из биологии понятиями филогенеза, применяемого для описания видов живого организма, и онтогенеза, отслеживающего изменения, происходящие в процессе его жизни и адаптации к окружающей среде. Разделение вернакулярного на *фило-вернакулярное* и *онто-вернакулярное* помогает концептуализировать два слоя национальной традиции. Один, как правило хорошо изученный в этномузыкологии (музыкальный фольклор) и этнографии (народная кухня), ассоциируется с «подлинным» и «аутентичным». Он подразумевает бытование в относительно закрытых общинах, ведущих аграрный образ жизни, где он связан с народным ритуалом, местным диалектом, ландшафтом и является наиболее стабильным по своей природе. Это *фило-вернакулярный* слой. Другой слой привлекает меньше внимания, поскольку в нем коренные признаки *фило-вернакулярного* размываются, подменяясь новыми под влиянием окружающей среды, и он рассматривается как «испорченный» и лишенный столь же яркой этнической окраски, что и *фило-вернакулярный*. А между тем трансформация «аутентичного» фольклора неизбежна при миграции сельского населения в город, отрыве от земли и коллективных ритуалов, выходе из закрытой общины в широкий социум городской среды и соприкосновении с другими национально-этническими традициями. Меняется не только репертуар, но и функция. В исполнении как музыкальном, так и кулинарном, возникают индивидуальные стили, коммерциализация, приспособление к вкусам окружающей среды. Все это образует комплекс признаков *онто-вернакулярного*, обладающего ничуть не меньшим правом на изучение. В статье на примере музыкального фольклора и кухни также показано, что и противоположный процесс трансформации *онто-вернакулярного* в *фило-вернакулярное* происходит, когда репертуары *онто-вернакулярного* слоя попадают в закрытые общины в новой среде; они обретают несвойственную им ранее стабильность и начинают функционировать как новая *фило-вернакулярная* традиция.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, традиционная кухня, национальное, культурные заимствования, миграция, вернакулярность, фило-вернакулярное, онто-вернакулярное

Не только кухня, но и музыка относится к базовым жизненным элементам. Это совершенно очевидно в связи с кухней и кажется менее явным в связи с музыкой, где действительно правильнее говорить не прямо о выживании, но об очень сильной психотерапевтической поддержке в критических ситуациях³. Обе они являются объектами интенсивных научных исследований на протяжении многих веков, однако каждая в отдельности. Наука об их взаимодействии началась всего лишь полвека назад как следствие развития социальной антропологии, нейрофизиологии и других наук.

Музыка и кухня изучаются сегодня как культуры со своими этническими и национальными традициями, глобализацией и глокализацией, изменениями, модой, стилями, направлениями, школами, заимствованиями, присвоениями и т.д. Обе являются семиотическими коммуникационными системами⁴. Обе включают огромный диапазон социальных уровней с их жанрами, стилями, репертуарами и этикетами. То, что сегодня обозначается понятием «фоновая музыка» и обеспечивается главным образом техническими средствами, некогда обеспечивалось классом слуг-профессионалов. Само понятие столовой музыки (*taffel musik*) напоминает нам, что музыканты украшали трапезу господ, но сами обедали среди слуг. Только романтическая эпоха с ее аристократизмом духа позволила Россини не стесняться своей страсти шефа и не опасаться потери престижа.

Взаимодействие музыки и кухни как объект исследования

Музыка и кухня или Кухня и музыка (в зависимости от того какой специалист пишет) проходят вместе практически через всю жизнь человека. Взаимодействие начинается с его реакции на музыку в эмбриональном периоде, когда кажется, что его занятие — это исключительно питаться от тела матери, и заканчивается его похоронным ритуалом, в котором особая музыка и особая кухня являются наиболее стабильными древними его элементами во многих культурах.

Отношения между кухней и музыкой на уровне простого мультисенсорного человеческого удовольствия (если они соответствуют культурному коду) очевидны. Ресторанная музыка дополняет и обогащает удовольствие от вкусной кухни симметрично вкусным буфетам, дополняющим удовольствие от музыкальных развлечений. Разумеется, взаимодействуют не только эти элементы. Ароматы и визуальный декор могут и часто вносят свой вклад в ансамбль наслаждения, который к тому же заряжает атмосферу сек-

³ Р.Э. Джонс приводит красноречивый пример: «История с траппистскими монахами из американского аббатства, которые, следуя запрету Второго Ватиканского Совета (1962), послушно перестали петь свои дневные песнопения на латыни, показывает, как это оказало вредное влияние на их психическое состояние. Не в состоянии выжить при условии четырех-пяти-часового ночного сна, они стали болеть и испытывать психологические проблемы. Они пробовали всевозможные средства, пока не пришли к выводу, что их беды были прямым результатом потери тех часов, которые раньше были посвящены литургии с григорианским песнопением. Дж. Годвин интерпретирует эту историю как свидетельство глубокого терапевтического эффекта пения (особенно при обете молчания). Урок этой истории заключается в том, что пение было установлено в Ордене созерцания не только для славы Божьей, но и как практическое средство гармонизации личности и общества в ситуации сильного психологического стресса» (Jones, 2007, pp. 18–19) со ссылкой на Годвина (Godwin, 1995, p. 54).

⁴ См. широкий обзор семиотических перспектив в изучении кухни у С. Стано (Stano, 2016, pp. 19–26). Семиотический аспект также затронут в моей статье, на которой настоящая статья частично основана (Ritzarev, 2010, pp. 278–286).

суальным тонусом — фактором, обычно называемом в списке наслаждений наряду с музыкой, вкусной едой, наркотиками, общению с друзьями и другими гедонистическими формами времяпрепровождения. Стремительно увеличивающееся количество исследований подтверждает взаимосвязь реакций на трапезу и музыку во многих аспектах, таких как контекстуальная общность, культурные традиции и сходные реакции мозга на их сенсорное восприятие и возможности музыки для влияния на восприятие вкуса⁵.

Не случайно лексиконы обеих сфер имеют много общих слов, определений и метафор в разных языках, например, сладкое, горькое, кислое, холодное/теплое/горячее, густое, прозрачное, пряное, пресное и т.д. Люди часто также используют общие выражения, как например: угощение, десерт, исполнение, аранжировка, аккомпанемент, фактура, структура, форма. Разумеется, этот список включает метафоры, используемые не только в связи с едой и музыкой, и может быть продолжен. Важно то, что за всеми этими языковыми общностями стоят функции музыки и кухни в индивидуальной и общественной жизни, которые коренятся в древних ритуалах.

Особую роль этих сфер в современной сытой жизни цивилизованного общества играет огромное разнообразие аспектов, общих для музыки и кухни. Неудивительно, например, что обе сферы имеют огромный рынок, бизнесы и индустрии. Обе они включают виртуозность⁶, иерархию с топовой персоной знаменитости как дирижер или шеф. В одной и другой есть конкурсы и награды. Обе увековечивают свое творчество — меню и репертуары: кулинарные книги и музыкальные ноты, хотя те и другие мертвы без исполнения, по своей сути, эфемерного и бесследно исчезающего акта исполнения и потребления. То и другое занимает драгоценное время своих потребителей⁷. Это рождает жесточайшую конкуренцию за клиентуру и аудиторию, чье время, посвящаемое музыкальному исполнению или трапезе ограничено.

Обе сферы пережили революцию в потреблении, которая развила новые формы хранения — информации в музыке и консервации продуктов. Мощное влияние технологии позволило сохранение музыкальной информации в печати и в звукозаписи, подобно консервированию пищевых продуктов в сухом виде, в замороженном и в консервах. После многовековых поисков, к началу XX века консервы и холодильники достигли массового производства, как и диски Эдисона, открыв эру массового потребления обоих видов продуктов на индивидуальном уровне и в огромном разнообразии ситуаций. Все это сделало сферу музыки независимой от живого исполнения, а кухню — независимой от времен года и климатических условий. Глобальная культура таким образом обогатилась бесконечным разнообразием стилей и стала доступной самому широкому населению. Уже давно можно, не уезжая из своей страны, наслаждаться плодами многих других культур.

⁵ Как пишут К. Берридж и М. Крингельбах, «за последние десятилетия растущий набор результатов исследований нейровизуализации показал, что многие разнообразные положительные импульсы активируют общую или пересекающуюся мозговую систему: сеть вознаграждений «единой валютой» взаимодействующих областей мозга. Удовольствия от еды, секса, наркомании, друзей и близких, музыки, искусства и даже длительных состояний счастья могут производить поразительно схожие паттерны мозговой деятельности» (Berridge & Kringelbach, 2015). В качестве примеров можно привести работы А. Фигель (Fiegel, 2013) и Т. Уонга (Wang, 2013).

⁶ См. исторический анализ восходящего культа виртуозности в искусстве кулинарии и музыки у П. Метцнера (Metzner, 1998, pp. 54–83, 113–159).

⁷ На это обращают внимание Уонг, Месц и Спенс (Wang, Mesz, & Spence, 2017).

Кухня и музыка всегда отражают дух времени. Можно заметить, как возрождение фольклора в разных сферах культуры повлияло на элитную кухню и музыку разных жанров в 1960-х годах. Обе сферы страдают от стихийных бедствий, хотя музыка, как это ни парадоксально, в трудные времена более востребована для (неосознанной) психотерапевтической поддержки. Разнообразие социальных аспектов предлагает неисчерпаемое количество меняющихся функций и интерпретаций. Например, джаз, который когда-то был локальным явлением афроамериканского маргинализованного сообщества, стал музыкой элиты на глобальном уровне. В то же время, когда-то, еще век тому назад, пшеничный хлеб был доступен только состоятельным людям и стоил дороже ржаного, сегодня это самый дешевый хлебный продукт, а «плебейская» полба стала «аристократической».

Поскольку музыка и кухня являются заметными маркерами национальной идентичности, этнокультурный аспект их существования и потребления имеет большой потенциал для исследований, и это главная тема настоящей статьи. Вследствие моих собственных мультикультурных антропологических наблюдений и под влиянием книги М. Монтанари *Food Is Culture* (Montanari, 2006), в которой автор представляет кухню как знаковую систему, я бы хотела обратить внимание на некоторые важные параллели между музыкой и кухней в местных традициях.

Этномузыкалогия и этнография

Национальные аспекты музыки и кухни хорошо известны: у каждого народа есть народные и традиционные музыка и кухня. Тем не менее есть много случаев, когда невозможно связать тот или иной артефакт с одной культурой. Есть много инструментов, песен и блюд, которые разные народы называют своими. Как ни парадоксально, они все правы. Проблема в том, что восприятие идентификационных маркеров в культурах как правило является результатом исторического контекста. Одни народы приобрели определенные артефакты раньше, другие позже, и только один из них когда-то изобрел нечто свое. Но это академическая проблема, которую общество в основном игнорирует. Практически любая нация, широко использующая тот или иной артефакт в течение длительного времени, считает его своим исконным, уравнивая категории *старого* и *национального*. Это происходит, в частности, потому, что люди редко осознают, насколько древней является глобализация. Чтобы согласовать два взгляда — академический и общий, — ученым нужно просто признать право заимствованного культурного феномена *стать* национальным, предоставить ему «гражданские права», когда он достаточно внедрен. Разумеется, геополитические факторы играют свою роль в желании или нежелании признать изначальное заимствование. Например, древнерусское церковное пение, византийское происхождение которого не оспаривается, признается национальным с неизмеримо большей уверенностью, чем церковная музыка эпохи Березовского и Бортнянского, отмеченная сильным итальянским влиянием. Это происходит потому что византийское основание русской культуры признано как религиозно-государственное начало начал, а итальянское (римско-католическое) влияние с самого начала было провозглашено «латинской ересью» и печать запрещенного или нежелательного всегда на нем остается. Сложнее в этом смысле получается с партесным пением, итальянское начало которого не педалируется, а его киевско-московский «стаж» с XVII века (оно привнесено из

Польши, которая заимствовала его из Венеции) делает его безоговорочно своим национальным. Историография со своим маятником в отношении к зарубежным заимствованиям показывает, что не все исследователи культуры и не всегда готовы исключить текущие политические факторы из своих оценок.

Идентичность, восприятие и культурный фон

Иностранные влияния и культурные заимствования являются очень сильными факторами в развитии национальных культур западной цивилизации. Наиболее открытыми к влияниям в музыке обычно являются высокие профессиональные жанры, паралитургическая музыка и популярная музыка. Наиболее закрытыми — каноническая литургическая музыка и земледельческий музыкальный фольклор. Есть, однако широкая и очень важная сфера урбанизированного фольклора, в которой он, оказавшись в новой среде и оторванный от земли, выходит за рамки ритуального функционирования и, подобно паралитургической музыке, становится открытым к влияниям и заимствованиям, прежде всего через популярную культуру.

Как участник семинара «Музыка в общинах иммигрантов в эпоху массовых коммуникаций», проводимого Ури Шарвитом в университете Бар-Илан в 1990-х годах, я узнала, как часто одна и та же песня считается «своей» представителями разных стран Восточноевропейской традиции. Каждый из них был уверен, что это было частью их национального наследия. Поскольку возникает вопрос национальной идентичности, их право на такое мышление должно быть полностью признано, даже если нам удастся найти источник и установить, какая именно этническая община создала песню. Иногда, однако, не одна или несколько песен, а огромный репертуар живет в разных сообществах, и это можно найти во многих точках мира.

Аналогична и еще более распространена ситуация с кухней. Существует много блюд, которые разные сообщества считают своими традиционными, местными или национальной кухней. Очень часто, однако, такие же или подобные блюда бытуют и в других культурах. Восприятие информации такого рода бывает различным. Нередко вступая в конфликт с национальной гордостью, оно основано на культурном происхождении человека и связано с той или иной традицией. Возможно даже абсурдное отрицание права на заимствования, так называемую «культурную апроприацию». Это исповедуется и даже проводится в жизнь относительно новыми идеологами групповой идентичности левых меньшинств в постколониальную эпоху с целью борьбы с «западниками» (белым большинством) и отрицания их прав на использование маркеров других культур. Как писал А. Гопник, пытавшийся просветить некоторых воинствующих невежд: «возможно, вы слышали о нынешних столкновениях здесь, в Америке, о грехе того, что называют “культурной апроприацией”». Некоторых студентов в Боудойне, небольшом гуманитарном колледже в холодном штате Мэн, недавно наказали за то, что они носили мексиканские сомбреро на мексиканской тематической вечеринке. Они присвоили мексиканскую культуру в качестве прерогативы белого человека» (Gopnik, 2017).

Автор приводит и другой пример. «Затем в Бостонском музее изящных искусств практика примерки кимоно для селфи перед картиной Моне французской женщины в

кимоно была объявлена, так сказать, “Верboten!”. Это была форма культурной апроприации того, что принадлежит Японии, в то время как постановки “Микадо” Гилберта и Салливана были сняты с репертуара по той же причине, что это показывает только расистский стереотип Японии, как имперски воображали викторианцы. Было и больше инцидентов, многие в колледжах гуманитарных наук, связанных с китайской едой и формой искусства, которую мы ошибочно называем “танцем живота” и даже чрезвычайно популярной практикой йоги. Они принадлежат Другим, и мы не можем получить их или взять их для себя» (Gornik, 2017).

Непоследовательность этих «политкорректных» пуристов было бы очень просто показать на простейших примерах вроде бумаги (пусть пользуются только китайцы, которые ее изобрели) или вакцинации (пусть применяют только те страны, которые изобрели вакцины, и только свои вакцины и т.д. до бесконечности), если бы они внимали рациональным доводам. Но там, где господствует новый трайбализм, рациональная часть сознания отключается в дискуссиях о национальном.

Как работает наш культурный фон, можно проиллюстрировать на примере моего знакомства с *буреком*, который представляет собой пирожок из тонкого слоеного теста, наполненный соленым сыром (часто фета), картофелем, грибами или шпинатом и т.д. Будучи новым русским иммигрантом в Израиле, я узнала, что такой пирожок (как израильская выпечка) называется *буреком*. Однако мне он показался знакомым «слоеным пирожком» из России. Когда люди, которые принимали нас как новичков, объяснили мне, что марокканские евреи привнесли это в израильскую культуру, я сразу связала это с Марокко как французской колонией и дедуцировала, что марокканцы, вероятно, восприняли это от Франции, в то время как в России это, вероятно, стало следствием многих заимствований из французской кухни; и общий источник, безусловно, Франция. Реальная картина, однако, совершенно другая. Начнем с перечисления его названий в разных странах: *берек* в родоначальнице этой еды Турции, *берег* в Армении, *бурек* в бывшей Югославии (Сербия, Македония, Босния), *бырек* или *лакром* в Албании, *бьурек* в Болгарии, *чебурек* в Татарстане, *бурекаки* в Греции, *бурекас* в Израиле, *брик* в Тунисе. Если так, то марокканские евреи были, вероятно, теми, кто развил эту промышленность в Израиле, но они не являются историческим источником. Его источник — Турция, и бурек распространился из культуры Османской империи в завоеванные страны. Интересно, что Россия никогда не была под властью Турции, но у нее есть этот пирожок. Важно то, что он существует в России без турецкого названия. Именно *название* какого-то артефакта часто является маркером самоидентификации народа в межкультурном контексте.

Одним из примеров того, как странствуют блюда, является популярный русский салат Оливье. Всем известны его ингредиенты: вареный картофель и морковь, вареные яйца, огурцы соленые или маринованные, а также, по желанию, вареная говядина, курица или треска. Продукты измельчают, а затем смешивают с консервированным горошком и майонезом. За пределами России, однако, в разных странах, включая Грецию и Иран, этот салат известен как *русский салат*. В нем могут быть помидоры, капуста или оливки. Иногда неизменными ингредиентами остаются только картофель, огурцы и майонез. Но почему в России он называется «Оливье»? Сегодня хорошо известно, что в 1860-х годах в Москве был ресторан французской кухни «Эрмитаж» бельгийского шефа Люсьена Оливье. Этот рецепт считался секретом, который он унес с собой в могилу,

хотя, как кажется, это не совсем так⁸. Рецепт был несравненно более сложным, и мы видим, что популярный советский салат Оливье имеет мало общего со своим предком. Но французское название добавляет ощущение принадлежности к Западу, столь важное для европейской части русской национальной идентичности.

В кухне имеет значение не только национальная, но и социальная идентичность. После падения коммунистического режима, даже в годы перестройки, стали изучать старые русские кулинарные книги. В духе возрождения великолепных «старорежимных» блюд появилась и обновленная версия салата «Оливье». Теперь это еще более сложная композиция. Рецепт, очевидно, очень дорогой, но для нового класса богатых людей экстравагантность важна для того, чтобы отождествить себя со сказочной расточительностью русской аристократии.

Реставрация старой русской кухни шла рука об руку с реставрацией дореволюционного стиля популярного песенного репертуара. В то время как песни русских эмигрантов в Советском Союзе были запрещены и распространялись только подпольно, с 1990-х начались многолюдные концерты Михаила Шуфутинского, русского эмигранта 1981–2003 годов, который вернулся в Россию и до сих пор пользуется успехом.

Культурные заимствования и понятие вернакулярного

Обсуждая маркеры своей национальной идентичности, люди в основном ищут некую аутентичность, которую им иногда трудно найти за пределами нескольких традиционных символов, основанных на их понимании фольклора как абсолютной ценности. Такое понимание, пришедшее из века Просвещения и наиболее последовательно сформулированное И.Г. Гердером, глубоко проникло в эстетическое суждение и восприятие западных потребителей. Однако оно становится проблематичным, когда мы подходим к феномену изменения традиций. Националистический пуризм заставляет людей чувствовать разочарование, когда они находят что-то традиционное изменившимся под влиянием времени или популярной культуры. Они воспринимают это как «испорченное».

Не менее проблематична и реакция на культурные заимствования. Однако они являются столь же древними, как и сама человеческая раса. Обратим внимание, например, как завидовали Древний Египет и Древняя Греция друг другу; старый и молодой культурные центры конкурировали за доминирующее положение (Gruen, 2005). Разве это не напоминает нам о напряженности между Европой и Америкой в двадцатом веке?

Поскольку заимствования являются имманентным свойством любой культуры в ее развитии, само понятие вернакулярной культуры как аутентичной уязвимо в своей научной точности. Вернакулярное ассоциируется с местным, обыденным, повседневным, иногда вульгарным, народным и аутентичным. Тем не менее носители любой местной традиции обычно не заботятся о том, откуда взялись ее элементы. Пока они воспринимают это как часть своего окружения, оно принадлежит им. Что ж, когда мы имеем в виду какое-то отдаленное и закрытое деревенское сообщество, где в течение нескольких поколений сохранялась та же самая народная традиция, она, похоже, действительно подлинна. Но что, если мы возьмем городскую среду, где традиция заимствует элементы

⁸ Некий рецепт этого салата был опубликован в журнале «Наша пища» в 1894 году (Nasha Pishcha, 1894).

из других культур и меняется под их давлением? Это уже не так аутентично, а все еще родной язык для тех, кто в нем вырос. Как нам разрешить это противоречие?

Для этого я предлагаю разделить понятие вернакулярного на два под-понятия. Одно для аутентичной, почти неизменной традиции, а другое для той, которая открыта заимствованиям и влияниям — изменчивой традиции. Их соотношение представляется параллельным тому, что наблюдается в биологии, где существуют понятия *филогенеза* для исторического развития органического мира, его типов, классов, отрядов, семейств и видов, а также *онтогенеза* для индивидуального развития организма в процессе жизни, включая все изменения, которые он претерпевает от своей эмбриональной стадии до конца его дней. Соответственно, я соединяю филогенез и онтогенез с вернакулярным и получаю понятия *фило-вернакулярных* и *онто-вернакулярных* культурных явлений. Рассмотрим их.

Фило-вернакулярный фольклор тесно связан с диалектом, пейзажем и ритуальной частью жизни местного сообщества. Обычно, за исключением особых жанров, таких как причитания и былины, требующих профессионалов, между исполнителем и аудиторией нет разделения, как в музыке, так и в кухне. Коллективное пение и коллективное приготовление праздничных блюд и трапез типично.

Онто-вернакулярный фольклор, который формируется в новой среде, может во многом напоминать *фило-вернакулярный*, но он тяготеет к индивидуальному исполнению, отделению исполнителя от аудитории, коммерциализации; он теряет связь с ритуалом, с определенным сообществом, своим диалектом и ландшафтом. Он становится подверженным моде и всегда меняется. Это не хуже и не лучше, чем *фило-вернакулярная*, это просто другая вернакулярная культура той же нации.

Такое подразделение позволяет нам быть более точными, объективными и гибкими в определениях различных этнокультурных явлений. Более того, это позволяет нам увидеть взаимодействие между двумя видами вернакулярного. Например, когда *фило-вернакулярный* репертуар переносится в городскую среду, он изменяется под ее влиянием и превращается в *онто-вернакулярный*. Противоположный процесс — превращение *онто-вернакулярного* в *фило-вернакулярное* — кажется невозможным. Но это возможно только в том случае, если мы говорим об одном местоположении общины в стране. Однако, когда речь идет о *миграции*, происходят многие культурные изменения как в содержании, так и в функциях, и эти понятия становятся особо полезными при анализе подобных изменений.

Именно миграция людей, влекущая за собой драматические изменения в их образе жизни, степени их оседлости и привязанности к земле, может взаимозаменять функции *фило-* и *онто-вернакулярного* культурного материала. Музыка и кухня хорошо иллюстрируют этот тезис. Прежде всего, заметим, что в основном — это городские жители, кто покидает свои страны для лучшей жизни и составляют общины иммигрантов в принимающих обществах⁹. Соответственно, культурный материал, который они берут с собой, часто *онто-вернакулярный*. Но когда они составляют сообщества иммигрантов, они

⁹ Исключение составляют ирландцы с их огромной аграрной диаспорой, а также некоторые другие малые аграрные общины, которые во многом сохраняют свой образ жизни и хранят свою *фило-вернакулярную* культуру на новом месте, как, например, русские старообрядцы, оказавшиеся бесценным источником древнерусского церковного пения — традиции, претерпевшей изменения на старых местах ее бытования.

сохраняют его таким, каким он был в момент их отъезда, в то время как в их прежней стране эти элементы культуры продолжают меняться. Израиль, как страна иммигрантов, дает прекрасные примеры. В 1920–1940-х годах русские евреи привезли с собой популярные советские песни, относящиеся к категории *онто-вернакулярных*. В новом поселении, когда новички оказались в кибуце и занялись сельским хозяйством, эти песни начали существовать по-другому. Коллективное пение, перевод и переписывание текстов на современный иврит с упоминанием ландшафта новой родины и ассоциации с реконструированными еврейскими ритуалами стали главными факторами превращения репертуара в *фило-вернакулярный*. Только это может объяснить, почему этот песенный пласт в Израиле на два поколения пережил тот же пласт в России, где он давно забыт.

Если мы обратимся к вышеупомянутому *русскому салату* или известному борщу, мы увидим, что их распространение по всему миру совпадает с послереволюционной русской диаспорой. Это первые блюда русских эмигрантов, воспроизведенные в новой обстановке. С буреками мы видим еще более сложный цикл. В тех странах, которые занимствовали их у Турции, они стали существовать как *онто-вернакулярные*, пока не приобрели устойчивую местную традицию и не стали *фило-вернакулярными*. В Израиле буреки появились в потоке национальных традиций, но получили адаптацию и стандартизацию в соответствии с местными требованиями. Начинки с мясом исчезли под давлением кашрута (еврейский религиозный закон, определяющий пригодность и порядок употребления для еды различных видов животных продуктов), а остальные виды начинок отражаются в различных формах буреков, чтобы различать их. Сегодня буреки в Израиле являются *фило-вернакулярными*.

Как видим, в мире гораздо больше толкований и культурных ассоциаций, чем самого культурного материала. Как писал Ст. Ловенштейн об одном традиционном еврейском шаббатном блюде Чолент (Чолнт)¹⁰: «Есть районы, в которых оно имеет похожее название, но другой рецепт приготовления, и другие, где рецепт схож, однако названия совершенно разные. [...] Что объединяло еврейскую кухню во всем мире, было не отдельным блюдом или стилем, а общей функцией и общей религиозной традицией» (Lowenstein, 2000, pp. 123–124). Разве не то же самое можно наблюдать в музыке синагог? Ашкеназские евреи шокированы при первом знакомстве с чисто восточной музыкой, например, сирийской еврейской общины. В разных еврейских общинах есть те же самые молитвы и функции, но с абсолютно разной музыкой, которую можно услышать в Израиле из разных синагог одновременно в субботу или в праздничные дни.

Интересный пример того, как образуется фило-вернакулярная традиция в еде, можно найти в исследовании П. Уильямс-Форсон: «Я постоянно читала кулинарные книги восемнадцатого века — и мы узнали, что Мэри Рэндольф взяла эти британские рецепты. И только потому что африканец готовил эти блюда, используя эти британские рецепты, внезапно они превратились из британских в южную кухню. И все это только из-за того порабощенного повара» (Williams-Forsion, 2006, p. 168).

¹⁰ Чолнт представляет собой варено с мясом или курицей, картошкой, чем-нибудь бобовым, ячменем или другими зёрнами; там же варят яйца в скорлупе, специи и другие ингредиенты добавляются свободно. Важно, что во всех случаях чолнт варится накануне наступления Шаббата и хранится на теплой печи всю ночь, чтобы быть съеденным в Шаббат теплым.

Если перевести это на понятия вернакулярного, *онто-вернакулярные* британские кулинарные книги в новых условиях были истолкованы как *фило-вернакулярная* южная кухня афроамериканцев. Уместно вспомнить в этом контексте, что шотландские псалмы были отправной точкой пения госпелс у чернокожих американских рабов восемнадцатого века — одной из основ великой *фило-вернакулярной* музыкальной традиции джаза.

Эти последние примеры показывают, что *фило-вернакулярная* традиция — это не обязательно нечто древнее, онтологически данное некоей общине. Она часто формируется из сочетания разнообразных интернациональных популярных элементов и становится *фило-вернакулярной*, когда приобретает определенную устойчивость и пускает корни, внося изменения в стиль и (возможно) функции. Казалось бы, трудно представить более национально-русский артефакт, чем известный сегодня во всем мире самовар. Но эта известность пришла в мир вместе с диаспорой Российской империи, которая до сих пор вывозит с собой самовары как дорогие ностальгические символы. А между тем самовар чрезвычайно распространен на Ближнем и Среднем Востоке, где имеет сходные названия, но везде со своим смысловым наполнением того же фонетического звучания, как, например, у персов, где «само» означает томление на малом огне, а «вар» — самó. У древних греков этот предмет назывался «аутепса», калькой которого, вероятно, являлся «самовар». То ли греки заимствовали его у завоеванных персов, то ли наоборот, остается предметом для выяснения, но подобный прибор возрастом более трех с половиной тысяч лет был найден на территории Азербайджана. Сколько же раз самовар бывал нововведением в разных культурах, превращаясь затем в *фило-вернакулярное* со своим стилем дизайна и своей технологией, связанной с местным топливом (в Иране самовар работает на нефти с фитилем).

Можно привести яркий пример того, как символы музыки и кухни сливаются не только между собой, но и в их *фило- и онто-вернакулярном* семиотическом взаимодействии. На улице Дизенхофф в центре Тель-Авива можно увидеть сверкающую красную вывеску: *Full Volume* (на английском языке, «на всю мощь»). Ваша первая мысль, вероятно, будет о том, что это магазин оборудования для рок-групп. Затем, однако, вы видите зеленую надпись на иврите: Фалафель Йерушалми и понимаете, что это ресторанное заведение. Объединенные в названии и подзаголовке вывески музыка и кухня обещают потребителю яркие межмодальные ощущения. Пока вы остаетесь на этом перекрестке в ожидании зеленого света, вы успеваете оценить игру слов: *ful'* означает на иврите боб, а местные жители, говорящие на иврите, произносят английский согласный звук *l* мягким, как *l'*. Бобы хумуса (нута) — это то, из чего сделан фалафель. В сочетании с «на всю мощь» плюс знание того, что в английском языке понятие сытости обозначается тем же словом *full* (я сыт = я полон), все вместе работает на обещание клиенту добротной кухни.

Ближневосточный рецепт фалафеля является стандартом для всего Израиля, так почему же именно Иерусалимский? Рискну предположить, что это чистая реклама, рассчитанная на то, чтобы наделить обещанный фалафель аутентичностью, *фило-вернакулярностью*, потому что трехтысячелетний Иерусалим старше столетнего Тель-Авива, и ближневосточные традиции там имеют более яркое выражение. Фалафель Йерушалми, следовательно, относится к *фило-вернакулярному* аспекту этого продукта, обращаясь к склонности туристов соприкоснуться с подлинными реалиями страны. *Full Volume* —

выражение, заимствованное из английского языка современным ивритом и произносимое именно по-английски, является в таком контексте агрессивно *онто-вернакулярным*. В то же время это выражение часто служит метафорой чего-то реального, истинного, открытого, безоговорочного и подлинного, и здесь оно, скорее, усиливает *фило-вернакулярную* характеристику Иерусалимского Фалафеля.

Смесь иврита и английского дает вам ощущение космополитичности и молодости. Это повышает его соответствие духу улицы Дизенхофф как одного из центральных развлекательных районов Тель-Авива, который является символом *faire la vie* и опьяняющего средиземноморского культа наслаждений. Этим вывеска определенно относится к популярной культуре и в целом гибридизирует ее *онто-вернакулярный* модус, как, впрочем, и туристическая музыка, в которой выделяются *фило-вернакулярные* элементы в сочетании с общедоступным популярным стилем.

В заключение следует сказать, что в культуре и искусстве рассмотренные *фило-* и *онто-вернакулярные* функции имеют многие знаковые системы. Признавая и различая их, мы можем понять их тесные связи с различными социальными слоями в каждый исторический момент и дыхание постоянно меняющихся межкультурных отношений. Я далека от того, чтобы рассматривать это разделение *вернакулярного* на *фило-* и *онто-вернакулярное* как универсальный ключ ко всем вопросам популярной культуры, но, надеюсь, это поможет понять, насколько открыты и динамичны культуры, и насколько открытым и гибким должен быть наш подход к ним.

References

- Berridge, K.C., & Kringelbach, M.L. (2015). Pleasure systems in the brain. *Neuron*, 86 (3): 646–664. Retrieved May 8, 2019, from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4425246/>.
- Fiegel, A.J. *Influences of music genre and components on food perception and acceptance* [Unpublished M. Thesis]. (2013). University of Arkansas.
- Godwin, J. (1995). *Harmonies of Heaven and Earth: mysticism in music from Antiquity to the Avant-Garde*. Inner Traditions International.
- Gopnik, A. (2016, March 11). A point of view: When does borrowing from other cultures become “appropriation”? *BBC News Magazine*. Retrieved May 13, 2018, from <https://www.bbc.com/news/magazine-35782855>
- Gruen, E.S. (Ed.) (2005). *Cultural borrowings and ethnic appropriations in Antiquity*. Franz Steiner.
- Jones, R.E. (2007). *Music and the numinous*. Editions Rodopi B.V.
- Lowenstein, S.M. (2000). *Jewish cultural tapestry: International Jewish folk traditions*. Oxford University Press.
- Metzner, P. (1998). *Crescendo of the virtuoso: Spectacle, skill, and self-promotion in Paris during the age of revolution*. University of California Press.
- Montanari, M. (2006). *Food is culture*. Columbia University Press.
- Nasha Pishcha* [Our food], 6. (1894, March 31). *Livejournal*. Retrieved May 13, from <https://liveuser.livejournal.com/77282.html>.
- Ritzarev, M. (2010). “Music and Food: cultural parallels of sign systems”. In L. Navickaitė-Martinelli (Ed.), *Before and after music*. Proceedings from the 10th International Congress

on Musical Signification (pp. 278–286). *Acta Semiotica Fennica* xxxvii. Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius; Unweb Publications, Helsinki; International Semiotic Institute, Imatra.

Stano, S. (2016). Introduction: Semiotics of food. *Semiotica* (211), 19–26. <https://doi.org/10.1515/sem-2016-0095>

Wang, Q.J. (2013). *Music, mind, and mouth: Exploring the interaction between music and flavor perception* [Unpublished M. Thesis]. The Massachusetts Institute of Technology.

Wang, Q.J, Mesz, B., & Spence, Ch. (2017). Assessing the impact of music on basic taste perception using time intensity analysis [Paper presentation]. In *The 2nd ACM SIGCHI International Workshop* (pp. 18–22). Glasgow.

Williams-Forsion, P.A. (2006). *Building houses out of chicken legs: Black women, food, and power*. The University of North Carolina Press

Marina G. RITZAREV

D.Sc. (in Arts), Professor Emerita, Bar-Ilan University

РЫЦАРЕВА Марина Григорьевна

Доктор искусствоведения, Заслуженный профессор в отставке, Университет Бар-Илан

ritzam@biu.ac.il

Imina G. ALIYEVA / И.Г. Алиева

FUZZY SETS AND MUSICAL ANALYSIS: PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF METHODS FOR THE RESEARCH OF LITERARY TEXT¹

**НЕЧЕТКИЕ МНОЖЕСТВА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ:
ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Abstract. The abstraction of numbers and sounds and their connection, as well as the mystery of musical harmony and its expressiveness have raised interests among mathematicians and musicians since ancient times. The apparatus of fuzzy sets, which allows the formalization of tasks based on perceptual and linguistic evaluations, opens up new prospects for musical creativity, as well as the development of musical text studying methods

The author's review of publications shows the main trends over the last 20 years and demonstrates that fuzzy sets are actively used in computer music technologies, especially in the field of musical artificial intelligence. This article discusses projects related to computer-generated music compositions and the creation of various search engines.

In musicological research, the fuzzy approach is used much less frequently, while it allows formalizing a wide range of musical tasks: in music, as a complex and ill-defined system, fuzziness and subjectivity are manifested at the acoustic, structural, and semantic levels, in composing and performing works, and also in musical analysis and criticism. At the acoustic level, the theory of fuzzy sets finds its correspondence in Nikolay Garbuzov's zone theory, and this correspondence is the subject of research by a number of researchers. The author of this article draws attention to the fact that researchers formalize the pitch zone while ignoring intrazone intonations that carry an important artistic meaning; in other words, the zone of hearing "imperfection" solely receives mathematical expressions, whereas the artistically conditioned intonation zone is not studied. Citing examples of the use of fuzzy sets in musicology, the author notes that there are currently no fundamental works that integrally cover various levels and sides of musical processes and translate them into the language of fuzzy logic and calculations. Meanwhile, the fuzzy approach, with its focus on "translating" human statements, desires, and ideas into the language of computer technology, is a natural guide from the world of human emotions and judgments to the world of calculations and formulas. The article emphasizes that the fuzzy approach and the apparatus of fuzzy sets, being included in the overall system of holistic analysis of artistic text, will bring humanitarian methods closer to the methods of pure sciences and consequently give musicology research a new drive.

Keywords: fuzzy sets, music analysis, Nikolay Garbuzov, theory zone, pitch zones, psycho-acoustics, musical artificial intelligence, holistic analysis

Аннотация. Абстракция чисел и звуков и их связь, тайна музыкальной гармонии и выразительности с самых давних времен привлекают математиков и музыкантов. Аппарат нечетких множеств, который позволяет формализовать задачи, основанные на перцептивных и лингвистических оценках, открывает новые перспективы для музыкального творчества, а также развития методов исследования музыкального текста. Как показывает приведенный

¹ Translated by Eva Katty, Freelance Academic writer in Top IQ writers, South Africa.

автором обзор публикаций, отражающий основные тенденции последних двадцати лет, нечеткие множества весьма активно используются в музыкально-компьютерных технологиях, особенно в области музыкального искусственного интеллекта. В настоящей статье рассмотрены проекты, связанные с компьютерным сочинением музыки, созданием различных поисковых систем.

В музыковедческих исследованиях нечеткий подход используется значительно реже, в то время как он позволяет формализовать широкий круг музыкальных задач: в музыке как сложной системе нечеткость и субъективность проявляются на акустическом, структурном, семантическом уровнях, в композиторском и исполнительском творчестве, музыкальном анализе и критике. На акустическом уровне теория нечетких множеств находит свое соответствие в зонной теории Гарбузова, и это соответствие является предметом изысканий ряда исследователей. Автор настоящей статьи обращает внимание, что исследователи формализуют звуковысотную зону, оставляя при этом без внимания внутризонные интонации, несущие важный художественный смысл, то есть математическое выражение получает только зона слухового «несовершенства», а зона художественно обусловленного интонирования ими не исследуется. Приводя примеры применения нечетких множеств в музыковедении, автор отмечает, что в настоящее время не существует фундаментальных работ, целостно охватывающих различные уровни и стороны музыкальных процессов и переводящих их на язык нечеткой логики и нечетких вычислений. Между тем нечеткий подход — с его установкой на «перевод» человеческих высказываний, желаний, представлений на язык вычислительной техники — является естественным проводником из мира человеческих эмоций и суждений в мир вычислений и формул. В статье подчеркивается, что нечеткий подход и аппарат нечетких множеств, будучи включенным в общую систему целостного анализа художественного текста, сблизит гуманитарные методы с методами точных наук и тем самым придаст новый импульс музыковедческим исследованиям.

Ключевые слова: нечеткие множества, музыкальный анализ, Гарбузов, зонная теория, звуковысотные зоны, психоакустика, музыкальный искусственный интеллект, целостный анализ

Two huge spaces—music and mathematics, since ancient times connected by means of accurate calculations and analogies, have many points of contiguity and intersection. The theory of fuzzy sets and its mathematical apparatus opens up new prospects for the development of methods for the study of artistic text, as well as opportunities for musical creativity.

Set is one of the fundamental concepts of mathematics. In the *naïve* set theory, with foundations laid by the works of German mathematicians Georg Cantor and Richard Dedekind in the second half of the nineteenth century, a set is defined as a single name for the totality of all objects possessing a given property. These objects are elements of this set, and their relationship is formulated by asking *whether this object belongs to this set*, where the assumed answer can be either “yes” (which in terms of binary logic is “1”), or “no” (“0”).

However, human reasoning and assessments are not as simple and unequivocal as the world around us. “More often than not, the classes of objects encountered in the real physical world do not have precisely defined criteria of membership”, — this statement begins the article “Fuzzy sets” published in 1965 in the journal *Information and Control* by the American mathematician and logician Lutfi Zadeh (Zadeh, 1965). The article marked a completely different approach: in *fuzzy* sets, the relationship between a set and its elements began to be formulated by asking the

extent to which a given object is an element of a given set. To assess the degree of set membership, the *membership function* was introduced, which takes fractional values from “0” to “1” {0, 0.1, 0.2, ..., 0.9, 1}. Other works by L. Zadeh were published after the first article where he introduced basic concepts and relationships of the new theory, including the concept of a linguistic variable, developing the principles of calculations with fuzzy variables, and the basics of fuzzy logic.

The development of the theory of fuzzy sets has contributed to a shift in scientific paradigms in many areas. A fuzzy approach as emphasized by L. Zadeh (Zadeh, 1973), provides an effective means of describing the behavior of systems that are too *complex and ill-defined* to apply *accurate* mathematical methods to them. With the advent of the apparatus of fuzzy sets, it is now possible to *quantitatively* analyze those phenomena that were previously either taken into account on a *qualitative* level alone or required the use of very cumbersome or rough models. Over the following years, expert and intelligent systems were created in various fields, when it becomes necessary to make decisions in conditions of uncertainty, inaccuracy, partial reliability of the information, or its subjectivity. As L. Zadeh had foreseen, “computing with words” has become one of the priority areas in science and technology—economics, management, psychology, linguistics, medicine, biology, information retrieval, artificial intelligence, and other areas in which the leading role is played by living system components.

What application does the fuzzy approach and the apparatus of fuzzy sets have in music, which in terms of mathematical modeling, is a *complex and ill-defined system* consisting of many interacting subsystems, where fuzziness and subjectivity are manifested on the acoustic, structural, semantic levels, in genres and styles, composing and performing arts, musical analysis and criticism?..

According to T. Leon and V. Liern (León, Liern, 2012), having searched the database using the keywords “music” and “fuzzy,” they did not get as many results as one would expect, but only noticed several publications related to such creative activities as musical composition and sound synthesis.

However, changes in this area are happening very quickly. Without aiming for a full review or statistical study, we conducted a similar search on the Internet focused on English language publications over the past 20 years, which allows us to get an idea of the main trends in adopting the fuzzy approach.

One of the first studies in this area was by P. Elsea (Elsea, 1995), who considered in his articles the possibilities of the apparatus of the theory of fuzzy sets *for formalizing dynamics, rhythm, meter, tempo, pitch*, and also making musical decisions. The researcher defines the C major scale as a basic set of M, consisting of 12 elements (in accordance with the chromatic scale). Elements belonging to the set M (i.e. C major) are expressed in binary calculus as “1” or “0”:

$$M = \{1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\}.$$

Intervals and chords are expressed in the same way.

To represent *partial* membership in a set (scale, interval, chord), P. Elsea suggests using fuzzy logic. For example, he suggests representing the C minor scale as

$$M = \{1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 0.7\ 0.6\},$$

where C, D, E flat, F, G, and A flat belong to the set M (“1”), C sharp, E natural, F sharp, A natural do not belong to the set (“0”), and B flat and B natural have partial membership (“0.7” and “0.6” respectively). Whether a particular pitch belongs to a set depends on the tonality and is determined by a set of rules (Elsea, 2011).

Elsa (Elsa, 2014) formulated fuzzy rules for harmonizing melody by applying the principle of a pitch representation that he proposed. The preferred “note” for a particular composition is determined by the membership function (depending on the tonality and harmony). As a result, the author gives two examples of harmonization. However, he emphasizes that his paper is not intended for generating harmony, but rather, it demonstrates the effectiveness of using fuzzy logic in a composition, which often turns out to be related to context-sensitive rules.

Note that, in demonstrating the various possibilities of using the apparatus of fuzzy sets, P. Elsa operates in a twelve-tone *equal temperament* pitch space and does not use fuzziness to formalize pitch nuances, i.e., at the acoustic level.

At the *acoustic level*, the theory of fuzzy sets finds its correspondence in the concept of the zone nature of the musical ear by N. Garbuzov (“zone theory”), which reflects the property of our hearing to *generalize* in one quality (“degree”) sound phenomena that differ in the values of their physical characteristics. Garbuzov defined the *measure* of this generalization, an area that he called the *zone*, but did not give a strict and precise definition of this concept. After conducting numerous experiments, the scientist identified the *quantitative boundaries* of the *pitch zones* — the limits to which the ear attributes different values of a pitch to the same step (Garbuzov, 1948), and in the course of subsequent works came to the conclusion about the ability of musicians to distinguish and use *intra-zonal* shades that give the performance individuality and artistic expressiveness (Garbuzov, 1951). Such duality leads to a variety of interpretations of the concept of a zone since Garbuzov himself in his works “was confined to establishing facts.” (Rubinstein, 1948) To avoid this vagueness, we proposed two new terms: *the zone of hearing “imperfection”* and *the zone of artistic intoning*. *The zone of hearing “imperfection”* is formed as a generalization of pitch differences that are not captured or “not noticed” by the hearing. *The zone of artistically determined intonation* is formed as a result of pitch intonations in the musical context.

The ability of our musical ear to *generalize* pitch nuances in one quality (“degree”) and the possibility of *choosing* intonation from this quality according to the musical context are the essence of the concept of a pitch zone: zone is a set of pitch values related to the same quality, with the possibility of their artistically determined choice (conscious or intuitive) (Aliyeva, 2017). The values of the zones experimentally determined by Garbuzov turned out to be the conjunction (union) of the zone of hearing “imperfection” and the zone of artistic intoning.

The analogy between the concepts of Garbuzov and Zadeh is obvious: both of them are based on the property of consciousness to generalize in one quality quantitatively different phenomena. According to J. Halushka, Garbuzov, introducing the concept of the interval zone concerning the musical system, was the first to apply the theory of fuzziness in a “naive form.” Considering the fuzziness in relation to tuning, J. Halushka gives a geometric interpretation of the equal temper as well as the Pythagorean system and represents Garbuzov’s zones as parallel lines on the plane that limits the possible pitch values (Haluska, 2000). Garbuzov’s experiments get their mathematical expression in articles by A. del Corral, T. Leon, and V. Liern. Representing *notes* as fuzzy sets and using the apparatus of fuzzy sets, the authors explain the coexistence of the “real” tuning system, which musicians perform practically, and the theoretical tuning systems of Pythagoras, Zarlino and 12-tone equal temperament), thereby expanding some aspects of the concept of the tuning system according to Garbuzov (Corral, León, & Liern, 2009; León, & Liern, 2013).

There are other works performed in the same way. So, we find the formalization of the pitch zone (without reference to Garbuzov’s experiments) in M. Karaban’s Ph.D. thesis on art history (Karaban, 1999), where the author suggests using fuzzy sets to describe the parameters of modes

of old Russian chants' sound space, whose intervals do not have clear boundaries on the pitch scale.

Note that in the aforementioned works only the zone of hearing "imperfection" is formalized, the fuzziness regarding the zone of artistically determined intonation is not considered by the authors. Meanwhile, for musicology, the acoustic analysis of both zones is of informative value. Thus, when recognizing and displaying pitch information, notating musical samples, and decoding audio files, there are two mutually exclusive needs and, accordingly, two opposite tasks: on one hand, it is *necessary to determine the "degree" quality of sound* to correlate the sound with the degree of the scale; on the other hand, *it is necessary to reflect the intra-zone pitch intonation*. The study of the zone of artistically conditioned intonation and its formalization has a special informative value for music science (such a need appears, for example, when we consider the features of the intonation of performers of academic or traditional music).²

At the *phonic level*, musical processes have become the object of study by musicologist N. Zubareva (Zubareva, 2009), who uses the apparatus of fuzzy sets to formalize *sound events* and suggests three types of sounding elements for consideration as sound events: separate tone, the complexity of tones (chord) and its musical and element representation (textured figure). The author introduces an event density function $F_{sp}(t, k_j)$, for which t is a conditional discrete time, and k_j is a fuzzy set that combines the values of a parameter that affects the density of events. This makes it possible to calculate and graphically represent the density of rhythmic, harmonic, and textured events, as well as changes in this density during the development of a musical work. Thus, the eventful saturation of the conventional time units of a musical work (measures) receives a mathematical expression, which, according to the author, contributes to the development of Riemann's teachings on the metric structure of the musical form.

It should be noted that publications connecting *fuzzy* and *music* appear in musicology publications with rare exceptions, while a large number of articles are presented in journals and materials of conferences on computer sciences, where fuzzy sets are used to formalize musical-theoretical knowledge, to solve various tasks related to interpretation, perception, composition. To get an idea of the situation in this area, this paper presents some works that differ in the specific methods used, goals, objectives, and scope. In the article by H. Kiendl, T. Kiseliova, and Y. Raminintsoa (Kiendl, Kiseliova, Raminintsoa, 2005), we encounter an attempt to "teach the computer expressive performance." The authors identified 150 rules of artistic interpretation of Für Elise by L. Beethoven and created a fuzzy system that includes these rules, the input of which is the score of the play, and the output is the MIDI file. At the same time, the authors acknowledge that although the level of interpretation is better than the mechanical reproduction of the score, so far it is much lower than the level of an experienced pianist.

Arcos (Arcos, 2012) also tries to achieve the same goal, however, based on analysis and subsequent simulation of live performance, managing five different fuzzy expressive parameters: dynamics, tempo, vibrato, articulation, and attack.

The original work—an algorithm of musical cryptography based on fuzzy logic is proposed by S. Kumar, S. Dutta, and S. Chakraborty (Kumar, Dutta, Chakraborty, 2015). According to the

² An example is a situation that has developed in the Azerbaijani musical culture. The founder of the Azerbaijani school of composition, U. Hajibeyov in his treatise "Fundamentals of Azerbaijani folk music" (Hajibeyov, 1945), used a European notation and a 12-tone equal temperament for 17--tone scales of Azerbaijani modes, without introducing additional signs (a manifestation of the zone of hearing "imperfection"). At the same time, in traditional performance, musicians use all the pitch nuances inherent in Azerbaijani traditional music (a manifestation of the zone of artistically determined intonation).

authors, it is difficult to suspect a cipher in aesthetically attractive musical texts. Fuzzy rules are used to compose, harmonize, and orchestrate artistically satisfying musical sequences that are encrypted messages.

J. Guliyev and K. Memmedova (Guliyev, Memmedova, 2019) build relationships between composition elements (attributes) and subsequent conclusions using IF...THEN models and a set of rules for making compositional decisions. As an illustration, the authors present calculations with two attributes (“dynamics” and “pitch”) with their corresponding conclusions, which are described using linguistic variables (“quality assessment”).

The artistic and aesthetic approach is distinguished by the study in the computer music field carried out by W. Suiter, who suggests using fuzzy sets for computer simulation of the composing process. Suiter’s goal is to teach the computer to create compositions that are perceived by listeners as expressive, i.e. to create an intelligent system that can achieve an artistic result. Based on the methodology proposed by J. Efstathiou (Efstathiou, 1984) for making multi-factor decisions based on fuzzy rules and linguistic variables, Suiter formulates a set of elements and rules based on musical analysis that ultimately allow us to obtain an algorithmic composition system that can create *expressive* music (Suiter, 2010). This approach makes it possible for Suiter to define some particular criteria *for the expressiveness* of music as artistic text. In a report made at an international conference on computer music, Suiter particularly considers the concept of “expressiveness” as a *fuzzy* concept.

She draws attention to the fact that clearly defined ideas on the meaning of the concept of “expression” in musical discourse is very vague. The researcher concludes that algorithmic and computer music that is often criticized for not being expressive draws attention to this set of problems not because this music lacks “expressiveness,” but because it challenges the conventions on which the discourse about Western music is based (Suiter, 2013).

In recent years, a rapidly growing number of projects in the field of *musical artificial intelligence*—modeling of musical creativity, and the design of various search engines have attracted attention. The active development of information technology using fuzzy sets, artificial neural networks, genetic algorithms, and other methods of building artificial intelligence systems opens up new prospects for music and computer creativity. Developments in this field are becoming the subject of not only artistic and scientific interest but also commercial interest for individual researchers and specialized laboratories.

Founded in 2014, the artificial intelligence *Amper Music* project, allows any user to instantly create their own music compositions as they wish: to achieve this, the user has to enter keywords related to the character, style, structure, and duration of work.³ As stated by the company’s CEO and co-founder D. Silverstein (Silverstein, 2019), the user receives unique professional music that combines the highest level of skill with revolutionary technologies. The program is on-demand as it is used to create background music for various television and radio broadcasts, advertising, etc.

Relatively recently, the *Endel* program appeared on the creative technologies market. As indicated on the developer’s website (<https://www.endel.io>), the app offers an audio ecosystem that, based on the weather, time of day, pulse, and speed of movement of the user, generates a personalized sound environment for better concentration, relaxation, and sleep. Among the projects in which the computer offers a completed piece of music, the already well-known computer program *Emily Howell* by D. Cope (David Cope) for composing music, which, having studied the works of the great classics (Beethoven, Vivaldi, etc.), creates compositions in a similar style (Adams, 2010).

³ *Amper Music: AI Music Composition Tools for Content Creators*. URL: <https://www.ampermusic.com>

The software *Mercury* (Martínez–Rodríguez, Liern, 2019) is distinguished by the fact that it is focused on helping in the creative process: *Mercury* does not compose a work, but gives recommendations and serves as an “adviser” to the composer. The program developed by the authors, based on fuzzy clustering algorithms, offers a large number of options for transitions between two melodies, harmonic sequences, and rhythmic figures; it is able to read music text and output the finished result in MusicXML format.

As a given, representatives of the musicians’ workshop are not encouraged by the competition a computer creates for a person in creative processes including composition and performance. However, there are areas where, in our opinion, the collaboration of a musician with artificial intelligence can be very productive and even necessary—these are areas related to the pedagogical process, as well as to the systematization of *big data*. Software developments allow you to formalize a variety of aspects of the learning process, including those that previously could only be taken into account at a qualitative level. For example, to understand the essence and ways of developing the musical intelligence of people, Y. He and P. He (He, He, 2020) propose a computer model for learning music perception, where an index of fuzzy characteristics of memory and perception of musical elements is determined based on the analysis of experimental data.

A very promising direction is related to the systematization of big data, for the classification, search, and structuring of musical information. Such programs are in demand by streaming music services and online music stores, and recommendations for listening to the music on user requests are based on these programs. With an extensive database (tens of millions of “songs”), they form recommendations and convenient play-lists for different “moods”, “emotions,” and individual wishes. The relevance of such projects is confirmed by a review article by X. Yang, Y. Dong, and J. Li (Yang, Dong, Li, 2018), which cite 114 links reflecting research results from 2003 to 2017. For clarity, various methods of recognizing “musical emotions” are summarized in an informative table.

In the field of musical artificial intelligence, developers are implementing a variety of advanced technologies for designing AI systems. Thus, the automatic classification of musical genres by A. Ulaganathan and S. Ramanna is based on the idea of granulating fuzzy information (Ulaganathan, Ramanna, 2019). To classify not only classical but also jazz samples, F. Fernandez and F. Chavez (Fernandez, Chavez, 2012) use a genetic algorithm (similar to natural selection in nature) combined with a system based on fuzzy rule *FRBS* (*Fuzzy Rule-Based Systems*). The results take into account the rules of harmony and their relationship to a particular genre.

While MIR (Music Information Retrieval) music search systems are usually focused on European music culture, S. Abdoli offers a search engine for Iranian music (Abdoli, 2011). The researcher identifies the characteristic pitch and intonation features of Iranian traditional music, with its 24-tone equal temper (according to Ali-Nagi Vaziri) and a system of 7 main dastgahs and a set of gushe, arranged in accordance with the Radif. The “notes” that make up the dastgah were described using type-2 fuzzy sets. The classification is based on the difference in the pitch ratios of the dastgah scales degrees and for recognition, the musical sample is compared with its dastgah prototype. Thus, the development of S. Abdoli reduces the existing gap between European and non-European MIR systems.

As you can see from this review, fuzzy sets are used in two different areas of knowledge: musicology and computer technology. Currently, the use of the fuzzy set apparatus is found not so much in musicological works as in developments related to music and computer technologies.

The range of published works is wide and diverse, the main research areas are related to the composer's work; various classification models of musical material are also in great demand.

Creative activity—performance and composition, is still an area where musical artificial intelligence is inferior to human reason and feeling. This opinion is shared, in particular, by E. Liebman (Liebman, 2020), a specialist in the field of computer science. Reviewing 325 publications related to research at the intersection of artificial intelligence and music informatics, he concludes that music is a prime example of a field in which human intelligence thrives, but machine understanding is still quite limited.

Meanwhile we must admit: we are witnessing the active development of a new musical direction—musical and computer creativity, with its own stylistic features and unique (especially sound-timbral) capabilities that the computer provides when entering the family of *musical instruments*. The fuzzy approach is the best way to promote this development: in modeling a creative musical process defined by empirical rules and subjective characteristics, fuzzy logic is the preferred and clearest path to the goal. Mastering music and computer *art* mean having the competence of a specialist in the field of computer technology, as well as the professionalism and, moreover, the talent of a musician-composer and musician-performer.

Will such works be in demand? Musical tastes and preferences are so different that you can say without a doubt: almost any music product finds its consumer. Do such compositions have artistic value? This is perhaps the most difficult question that requires, first of all, defining the criteria themselves and understanding what artistic value is; it is a problem that involves not only musicology, but also philosophical, social, and psychological components. Today's *blurring* and democratization of the very understanding of *what music is*, the modern variety of genres, and composing techniques makes it quite possible to include such an element as “computer creation” in this *set*.

In the works presented in the article related to music and computer creativity, we notice two main areas: when the developer creates a musical composition based on the selected rules of harmony and musical form, that is, from a “clean slate”, and when information technology allows you to simulate the composition on the basis of an extensive database of data, including well-known musical works and various samples. In the second case, the result is a compiled work, which is usually not encouraged either in the creative or scientific environment. In computer art, it is precisely this method that turns out to be the most productive, an example of which is the aforementioned AMPER program, which released its first-ever musical album.

The success of any musical and computer development depends on the depth of musical analysis—the study of the principles of organization and development of musical processes at all levels of *musical systems*, taking into account the living components of this system (composer-performer-listener), combined with rigor and subjectivity. Music analysis, the results of which are embedded in computer programs, becomes an experimental and theoretical basis for such works: the “more accurate” (analytically) and “thinner” (artistically and psychologically) the musical analysis, the “more accurate” and “thinner” the system will be constructed. The use of a fuzzy approach in the study of patterns of organization and perception of artistic text is not only a subject of musicological interest but also a necessary condition for creating systems of musical artificial intelligence and evaluating their products.

Meanwhile, the fuzzy approach does not take a prominent place in music science. In musicology, there are no fundamental works that comprehensively cover different levels and sides of mu-

sical processes, translating them into the language of fuzzy logic and fuzzy calculations. The research studies are focused on solving specific problems and are fragmented in musicological journals, this problem is practically not looked into. Musicians can conduct such research, at a rather “quality” level, and we cannot expect great progress in this area shortly, considering the general humanitarian orientation of the music education system. An example of such a “qualitative” approach is a detailed article by H. Heister (Heister, 2012). The author draws a parallel between fuzzy logic and the logic of musical constructions, and notes that an integral part of music is that the object itself is blurred in many ways, therefore a different degree of blurring in the analysis is also necessary. While detecting similarity and likeness, Heister warns that he does not offer mathematical solutions, but discusses fuzzy logic more qualitatively (as a form of thinking and a possible approach) than quantitatively.

The fuzzy approach, with its focus on “translating” human utterances, desires, and ideas into the language of computing, allows us to formalize a wide range of musical tasks that are based on perceptual or linguistic assessments and is a natural guide from the world of human emotions and judgments to the world of calculations and formulas. According to the fair opinion of G. Konson (Konson, 2012), holistic analysis is a universal method of scientific knowledge of artistic texts, in the context of scientific methodology; it includes methods of philosophical, psychological, philological, cultural, musical and theoretical analysis, as well as methods of pure sciences. In our opinion, the fuzzy approach, being included in the general system of holistic analysis, is the *unifying* link that brings all humanitarian methods closer to those of the pure sciences, contributing to their interpenetration and giving a new impetus to musicological research, which serves the development of music science.

* * *

Два огромных пространства — музыки и математики, издревле связанные посредством точных вычислений и аналогий, имеют немало точек соприкосновения и пересечения. Новые перспективы развития методов исследования художественного текста, а также возможности для музыкального творчества открывает теория нечетких множеств и ее математический аппарат. Множество — одно из фундаментальных понятий математики. В *наивной* теории множеств, основы которой были заложены трудами немецких математиков Георга Кантора и Рихарда Дедекинда во второй половине XIX века, множество определяется как единое имя для совокупности всех обладающих данным свойством объектов. Объекты эти являются элементами данного множества, а их взаимоотношения формулируются вопросом *принадлежит ли данный объект данному множеству*, где предполагаемый ответ может быть либо «да» (что в терминах бинарной логики «1»), либо «нет» («0»).

Однако человеческие рассуждения и оценки не столь просты и однозначны, как неопределен и окружающий нас мир. «Классы объектов, встречающихся в реальном физическом мире, чаще не имеют, чем имеют четко определенные критерии принадлежности» — этим утверждением начинается опубликованная в 1965 году в журнале *Information and Control* статья американского математика и логика Лютфи Заде «Нечеткие множества» (*Fuzzy Sets*) (Zadeh, 1965). Статья ознаменовала совершенно иной подход: в *нечетких* множествах взаимоотношения между множеством и его элементами стали формулироваться вопросом *в какой степени* данный объект является элементом данного множества. Для оценки степени принадлежности была введена *функция принадлежности*, которая принимает дробные значения от «0» до «1» $\{0, 0.1, 0.2, \dots, 0.9, 1\}$. Вслед за первой статьей последовали другие работы Л. Заде, где им были введены основные понятия и отношения новой

теории, в том числе понятие лингвистической переменной, разработаны принципы вычислений с нечеткими переменными и основы нечеткой логики.

Развитие теории нечетких множеств способствовало сдвигу научных парадигм во многих областях. Нечеткий подход, как подчеркивает Л. Заде (Zadeh, 1973), обеспечивает эффективное средство описания поведения систем, которые являются слишком *сложными и плохо определенными*, для того чтобы применять к ним *точные* математические методы. С появлением аппарата нечетких множеств стало возможно подвергать *количественному* анализу те явления, которые прежде либо принимались во внимание и учитывались только на *качественном* уровне, либо требовали использования весьма громоздких или грубых моделей. За последующие годы были созданы экспертные и интеллектуальные системы в самых разных сферах, когда возникает необходимость принятия решений в условиях неопределенности, неточности, частичной достоверности информации, ее субъективности. Как и предвидел Л. Заде, «вычисления со словами» стали одним из приоритетных направлений в науке и технике — экономике, менеджменте, психологии, лингвистике, медицине, биологии, информационном поиске, искусственном интеллекте и других областях, в которых ведущую роль играет поведение живых компонентов системы.

Какое применение находит нечеткий подход и аппарат нечетких множеств в музыке, которая — в терминах математического моделирования — является *сложной и плохо определенной системой*, состоящую из множества взаимодействующих подсистем, где нечеткость и субъективность проявляются на акустическом, структурном, семантическом уровнях, в жанрах и стилях, композиторском и исполнительском творчестве, музыкальном анализе и критике?..

Как пишут Т. Леон и В. Льерн (León, Liern, 2012), проведя поиск в базе данных по ключевым словам “music” и “fuzzy”, они не получили столько результатов, сколько можно было бы ожидать, — ими были замечены только несколько публикаций, связанных с такой творческой деятельностью, как музыкальная композиция и синтез звука.

Однако изменения в этой области происходят очень быстро. Не ставя своей целью полный обзор или статистическое исследование, мы провели в Интернете аналогичный поиск, сфокусированный на англоязычных публикациях за последние 20 лет, который позволяет составить представление об основных тенденциях использования нечеткого подхода.

Одним из первых начал изыскания в этой области П. Элси (Elsa, 1995), который рассматривает в своих статьях возможности аппарата теории нечетких множеств *для формализации динамических оттенков, ритма, метра, темпа, звуковысотности*, а также принятия музыкальных решений. Исследователь определяет звукоряд До мажора как базовое множество М, состоящее из 12 элементов (в соответствии с хроматической гаммой). Принадлежность элементов множеству М (т.е. До мажору) выражается в бинарном исчислении как «1» или «0»:

$$M = \{1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\}.$$

Аналогично выражаются интервалы и аккорды.

Для представления *частичной* принадлежности множеству (звукоряду, интервалу, аккорду) П. Элси предлагает использовать нечеткую логику. Например, звукоряд до минора он предлагает представить как

$$M = \{1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 1\ 0\ 1\ 1\ 0\ 0.7\ 0.6\},$$

где до, ре, ми-бемоль, фа, соль, ля-бемоль принадлежат множеству М («1»), до-диез, ми-бикар, фа-диез, ля-бикар не принадлежат множеству («0»), а си-бемоль и си-бикар имеют

частичную принадлежность («0.7» и «0.6» соответственно). Принадлежность той или иной высоты множеству зависит от тональности и определяется набором правил (Elsea, 2011).

Применяя предложенный им принцип представления звуковысотности, Элси (Elsea, 2014) формулирует нечеткие правила для гармонизации мелодии. Предпочтительную «ноту» для той или иной композиции определяет функция принадлежности (в зависимости от тональности и гармонии). В качестве результата автор приводит два примера гармонизации. Он, однако, подчеркивает, что его статья не предназначена быть руководством для гармонизации, а скорее говорит об эффективности применения нечеткой логики в композиции, которая часто оказывается связана с контекстно-зависимыми правилами.

Отметим, что, демонстрируя различные возможности применения аппарата нечетких множеств, П. Элси оперирует в 12-ступенном *равномерно темперированном* звуковысотном пространстве и никак не использует нечеткость для формализации звуковысотных нюансов, т.е. на акустическом уровне.

На *акустическом уровне* теория нечетких множеств находит свое соответствие в концепции зонной природы слуха Н. Гарбузова («зонной теории»), в которой отражается свойство нашего слуха *обобщать* в одном качестве («ступени») звуковые явления, различающиеся величинами своих физических характеристик. Гарбузов определил *меру* этого обобщения — область, которую он назвал *зоной*, но не дал строгой и точной дефиниции этому понятию. Проведя многочисленные эксперименты, ученый выявил *количественные границы звуковысотных зон* — пределы, в которых слух относит различные значения высоты к одной ступени (Гарбузов, 1948), а в ходе последующих работ пришел к выводу о способности музыкантов различать и использовать *внутризонные* оттенки, придающие исполнению индивидуальность и художественную выразительность (Гарбузов, 1951). Такая двойственность приводит к самым разным трактовкам понятия зоны, поскольку сам Гарбузов в своих трудах «ограничивался установлением фактов» (Рубинштейн, 1948). Чтобы избежать подобной нечеткости, нами были предложены два новых термина: *зона слухового «несовершенства»* и *зона художественно обусловленного интонирования*. *Зона слухового «несовершенства»* формируется как обобщение звуковысотных различий, не улавливаемых или «не замечаемых» слухом. *Зона художественно обусловленного интонирования* формируется как результат звуковысотного интонирования, обусловленного музыкальным контекстом.

В возможности слухового *обобщения* звуковысотных различий в одном качестве («ступени») и возможности *выбора* интонации из этого качества — суть понятия звуковысотной зоны: зона — множество звуковысотных значений, относящихся к одному качеству, с возможностью их художественно обусловленного выбора (осознанного или интуитивного) (Алиева, 2017). Величины зон, экспериментально определенные Гарбузовым, оказываются конъюнкцией (объединением) зоны слухового «несовершенства» и зоны художественно обусловленного интонирования.

Очевидна аналогия концепций Гарбузова и Заде: обе они основаны на свойстве сознания обобщать в одном качестве количественно различающиеся явления. Как пишет Я. Галушка, Гарбузов, вводя понятие интервальной зоны в отношении музыкального строя, оказался первым, кто применил теорию нечеткости в отношении строя, Я. Галушка дает геометрическую интерпретацию равномерной темперации и пифагорейского строя и представляет зоны Гарбузова параллельными прямыми на плоскости, которые ограничивают возможные звуковысотные значения (Haluska, 2000).

В статьях А. Коррала, Т. Леон и В. Льерна эксперименты Гарбузова получают свое математическое выражение. Представляя *ноты* как нечеткие множества и используя аппарат нечетких множеств, авторы дают объяснение сосуществованию «реального» строя, в котором действительно исполняется произведение, и теоретических (пифагорейского, натурального, равномерно темперированного), расширяя тем самым вслед за Гарбузовым понятие звуковысотного строя (Corral, León, & Liern, 2009; León, Liern, 2013).

Есть и другие работы, выполненные в том же русле. Так, фактически формализацию звуковысотной зоны (без ссылок на эксперименты Гарбузова) мы встречаем в кандидатской диссертации по искусствоведению М. Карабань (Карабань, 1999), где автор предлагает использовать нечеткие множества для описания ладовых параметров звукового пространства древнерусских распевов, интервалы которых не имеют четких границ на звуковой шкале. Заметим, что в вышеупомянутых работах формализуется лишь зона слухового «несовершенства», нечеткость в отношении зоны художественно обусловленного интонирования авторами не рассматривается. Между тем для музыковедения информативное значение имеет акустический анализ обеих зон. Так, при распознавании и отображении звуковысотной информации, при нотной записи музыкальных образцов и расшифровке аудиофайлов возникают две взаимоисключающие потребности и, соответственно, две противоположные задачи: с одной стороны, *требуется определить «ступеневое» качество звука* — соотнести звук со ступенью звукоряда; с другой стороны — *отобразить внутризонную звуковысотную интонацию*. Исследование зоны художественно обусловленного интонирования и ее формализация имеет для музыкальной науки особое информативное значение (такая потребность появляется, например, когда мы рассматриваем особенности интонирования исполнителей академической или традиционной музыки)⁴.

На *фоническом уровне* музыкальные процессы стали объектом исследования музыковед Н. Зубаревой (Зубарева, 2009), которая применяет аппарат нечетких множеств для формализации *звуковых событий* и предлагает к рассмотрению три вида элементов звучащей ткани в качестве звуковых событий: отдельный тон, комплекс тонов (аккорд) и его музыкально-тканевая репрезентация (фактурная фигура). Автор вводит функцию событийной плотности Фсп (t, k_j), для которой t — условное дискретное время, а k_j — нечеткое множество, объединяющее значения того или иного параметра, влияющего на плотность событий. Это дает возможность вычислить и представить графически плотность ритмических, гармонических и фактурных событий, а также изменения этой плотности в процессе развертывания музыкального произведения. Тем самым событийная насыщенность условных временных единиц музыкального произведения (тактов) получает математическое выражение, что, по мнению автора, способствует развитию учения Римана о метрическом строении музыкальной формы.

Следует отметить, что публикации, связывающие *fuzzy* и *music*, в музыковедческих изданиях появляются за редким исключением, в то время как в журналах и материалах кон-

⁴ Примером может служить ситуация, которая сложилась в азербайджанской музыкальной культуре. Основоположник азербайджанской композиторской школы У. Гаджибеков в своем трактате «Основы азербайджанской народной музыки» (Гаджибеков, 1945) использовал для 17-ступенных звукорядов азербайджанских ладов пятилинейную нотацию соответственно 12-ступенной равномерной темперации без введения дополнительных знаков (проявление зоны слухового «несовершенства»). В то же время в традиционном исполнительстве музыканты-мугаматисты используют все звуковысотные нюансы, свойственные азербайджанской традиционной музыке (проявление зоны художественно обусловленного интонирования).

ференций по компьютерным наукам представлено большое число статей, где нечеткие множества привлекаются для формализации музыкально-теоретических знаний, для решения различных задач, относящихся к интерпретации, восприятию, композиции. Чтобы составить представление о ситуации в этой области, в настоящей статье приводятся некоторые работы, различающиеся по применяемым конкретным методам, целям, задачам и масштабу. В статье Х. Кендл, Т. Киселевой, И. Рамбининтсоа (Kiendl, Kiseliova, Rambinintsoa, 2005) мы встречаем попытку «научить компьютер выразительному исполнению». Авторы выделили 150 правил художественной интерпретации «К Элизе» Л. Бетховена и создали нечеткую систему, включающую эти правила, на входе которой — партитура пьесы, а на выходе — файл MIDI. Авторы при этом признают, что хотя уровень интерпретации лучше, чем механическое воспроизведение партитуры, пока он намного ниже уровня опытного пианиста. Той же цели пытается достичь И. Аркос (Arcos, 2012), но на основе анализа и последующей имитации живого исполнения, управляя пятью различными нечеткими выразительными параметрами: динамика, темп, вибрато, артикуляция и атака.

Оригинальную работу — алгоритм музыкальной криптографии на основе нечеткой логики предлагают Ш. Кумар, С. Дутта и С. Чакраборти (Kumar, Dutta, Chakraborty, 2015). Как отмечают авторы, в эстетически привлекательных музыкальных текстах трудно заподозрить шифр. Для сочинения, гармонизации и оркестровки художественно удовлетворительных музыкальных последовательностей, которые являются зашифрованными сообщениями, используются нечеткие правила.

Д. Кулиев и К. Мамедова (Guliyev, Memmedova, 2019) для принятия композиционных решений строят отношения между элементами композиции (атрибутами) и последующими выводами, используя модели IF...THEN и свод правил. В качестве иллюстрации авторы приводят вычисления с двумя атрибутами («громкость» и «высота») с соответствующими этим вычислениям выводами, которые описываются лингвистическими переменными («оценка качества»).

Художественно-эстетическим подходом отличаются исследования в области компьютерной музыки У. Сьютер, которая предлагает использовать нечеткие множества для компьютерной имитации процесса композиторского творчества. Сьютер ставит целью научить компьютер создавать такие композиции, которые воспринимались бы слушателями как выразительные, т.е. создать интеллектуальную систему, которая в состоянии достичь художественного результата. Опираясь на предложенную Ж. Ефстатиоу (Efstathiou, 1984) методологию принятия многофакторных решений на базе нечетких правил и лингвистических переменных, Сьютер формулирует основанный на музыкальном анализе набор элементов и правил, которые в конечном итоге позволяют получить систему алгоритмической композиции, способную создавать *выразительную* музыку (Suiter, 2010). Такой подход побуждает Сьютер определить сами *критерии выразительности* музыки как художественного текста. В докладе, сделанном ею на международной конференции по компьютерной музыке, Сьютер рассматривает само понятие «выразительность» как понятие *нечеткое*. Она обращает внимание на то, что в музыкальном дискурсе еще нет четко сформулированных идей относительно того, что означает это слово, и заключает, что алгоритмическая и компьютерная музыка, часто подвергаемая критике за то, что она не выразительна, привлекла внимание к этой совокупности проблем не потому, что в этой музыке отсутствует «выразительность», а потому, что эта музыка бросает вызов традициям, на которых основывается дискурс, касающийся западной музыки (Suiter, 2013).

В последние годы обращает на себя внимание быстро растущее число проектов в сфере *музыкального искусственного интеллекта* — моделирование музыкального творчества, проектирование различных поисковых систем. Активное развитие информационных технологий с привлечением аппарата нечетких множеств, применением искусственных нейронных сетей, генетических алгоритмов и других методов построения систем искусственного интеллекта открывает новые перспективы и для музыкально-компьютерного творчества. Разработки в этой области становятся предметом не только художественного и научного, но и коммерческого интереса как отдельных исследователей, так и специализированных лабораторий.

Основанный в 2014 году проект — искусственный интеллект *Amper Music*, дает возможность любому пользователю мгновенно создавать музыкальные композиции в соответствии с его пожеланиями: для этого достаточно ввести ключевые слова относительно характера, стиля, структуры, протяженности произведения (*Amper Music: AI Music Composition Tools for Content Creators*). Как заявляет генеральный директор и со-основатель компании Д. Сильверстейн (Silverstein, 2019), пользователь получает уникальную профессиональную музыку, сочетающую в себе высочайший уровень мастерства с революционными технологиями. Программа востребована и находит применение в случаях, когда требуется создать фоновую музыку для различных передач, рекламы и т.д.

Относительно недавно на рынке креативных технологий появилась программа *Endel*. Как указано на сайте разработчиков (<https://www.endel.io>), приложение предлагает аудио-экосистему, которая, ориентируясь на погоду, время суток, пульс, скорость передвижения пользователя, генерирует персонализированную звуковую среду для лучшей концентрации внимания, релаксации, сна. Среди проектов, в которых компьютер предлагает завершенное музыкальное произведение, уже получившая известность компьютерная программа *Emily Howell* Д. Коупа (David Cope) для сочинения музыки, которая, обучившись на произведениях великих классиков (Бетховена, Вивальди и др.), создает композиции в аналогичном стиле (Adams, 2010).

Программное обеспечение *Mercury* (Martínez-Rodríguez, Liern, 2019) отличается тем, что оно ориентировано на помощь в творческом процессе: *Mercury* не сочиняет произведение, а дает рекомендации и служит «советчиком» композитору. Разработанная авторами программа, основанная на алгоритмах нечеткой кластеризации, предлагает большое количество вариантов для переходов между двумя мелодиями, гармоническими последовательностями, ритмическими фигурациями, способна читать нотный текст и выводить готовый результат в формате MusicXML.

Представителей музыкантского цеха, как правило, не воодушевляет конкуренция компьютера человеку в творческих процессах — композиции, исполнительстве, но есть области, где, на наш взгляд, сотрудничество музыканта с искусственным интеллектом может быть весьма продуктивным и даже необходимым — это области, связанные с педагогическим процессом, а также с систематизацией больших данных (*big data*). Программные разработки позволяют формализовать самые разные стороны процесса обучения, в том числе и те, которые раньше могли быть учтены лишь на качественном уровне. Например, для понимания сущности и путей развития музыкального интеллекта людей Ю. Хи и П. Хи (He, He, 2020) предлагают компьютерную модель обучения восприятию музыки, где на основе анализа экспериментальных данных определяется индекс нечетких характеристик памяти и восприятия музыкальных элементов.

Очень перспективным является направление, связанное с систематизацией больших данных, с классификацией, поиском, структурированием музыкальной информации. Такие программы востребованы стриминговыми музыкальными сервисами, музыкальными интернет-магазинами, на них основаны рекомендации к прослушиванию в соответствии с запросами пользователя. Располагая обширной базой данных (десятки миллионов «песен»), они формируют рекомендации и удобные плейлисты для разных «настроений», «эмоций» и индивидуальных пожеланий. Востребованность подобных проектов подтверждается обзорной статьей Х. Янг, И. Донг, Ж. Ли (Yang, Dong, Li, 2018), которые приводят 114 ссылок, отражающих результаты исследований с 2003 по 2017 годы. Для наглядности различные методы распознавания «музыкальных эмоций» сведены в информативную таблицу.

В области музыкального искусственного интеллекта разработчиками внедряются самые разнообразные передовые технологии проектирования AI систем. Так, на идее гранулирования нечеткой информации основана автоматическая классификация музыкальных жанров А. Улаганатан и Ш. Раманна (Ulaganathan, Ramanna, 2019). Для классификации не только классических, но и джазовых сэмплов Ф. Фернандес и Ф. Чавес (Fernandez, Chavez, 2012) используют генетический алгоритм (аналогичный естественному отбору в природе), скомбинированный с системой на основе нечетких правил *FRBS (Fuzzy Rule-Based Systems)*. В результатах учитываются правила гармонии и их соотношения с определенным жанром.

В то время как системы поиска музыкальной информации MIR (Music Information Retrieval), как правило, ориентированы на европейскую музыкальную культуру, С. Абдоли предлагает поисковую систему для иранской музыки (Abdoli, 2011). Исследователь выделяет характерные звуковысотные и интонационные черты иранской традиционной музыки, с ее 24-тоновой равномерной темперацией (по Али-Наги Вазири) и системой 7 основных дастгахов и множества гюше, упорядоченных в соответствии с радифом. «Ноты», составляющие дастгах, были описаны посредством нечетких множеств 2-го порядка. Классификация основана на различии звуковысотных соотношений ступеней звукорядов дастгахов, а для распознавания музыкальный образец сравнивается со своим дастгахом-прототипом. Тем самым разработка С. Абдоли уменьшает существующий разрыв между европейскими и неевропейскими системами MIR.

Как можно заметить из приведенного обзора, нечеткие множества находят свое применение в двух различных областях знания: музыковедении и компьютерных технологиях. В настоящее время мы встречаем применение аппарата нечетких множеств не столько в музыковедческих трудах, сколько в разработках, относящихся к музыкально-компьютерным технологиям. Спектр опубликованных работ широк и разнообразен, основные направления исследований связаны с композиторским творчеством, весьма востребованными оказываются различные модели классификаций музыкального материала.

Творческая деятельность — исполнительство, композиция, пока остается областью, где музыкальный искусственный интеллект уступает человеческому разуму и чувству. Такого мнения придерживается, в частности, Э. Либман (Liebman, 2020), специалист в области компьютерных наук. Он рассматривает 325 публикаций, относящихся к изысканиям на стыке искусственного интеллекта и музыкальной информатики, и приходит к выводу, что музыка является ярким примером области, в которой процветает человеческий интеллект, но машинное понимание все еще довольно ограничено.

Между тем надо признать: мы являемся свидетелями активного развития нового музыкального направления — музыкально-компьютерного творчества, со своими стилевыми

особенностями и уникальными (в особенности звукотембральными) возможностями, которые предоставляет компьютер, вступая в семью *музыкальных инструментов*. Нечеткий подход как нельзя лучше способствует этому развитию: в моделировании творческого музыкального процесса, определяемого эмпирическими правилами и субъективными характеристиками, нечеткая логика оказывается предпочтительным и ясным путем к цели. Овладение музыкально-компьютерным *искусством* означает обладание компетенциями специалиста в области компьютерных технологий, а также профессионализмом и, более того, — талантом музыканта-композитора и музыканта-исполнителя.

Будут ли подобные сочинения востребованы? Музыкальные вкусы и предпочтения настолько различны, что можно без сомнения утверждать: практически любой музыкальный продукт находит своего потребителя. Обладают ли подобные композиции художественной ценностью? Это, пожалуй, самый сложный вопрос, требующий в первую очередь определения самих критериев, понимания того, что есть художественная ценность, — проблема, которая подразумевает не только музыковедческую, но и философскую, социальную, психологическую составляющие. Сегодняшняя *размытость* и демократизация самого понимания того, *что есть музыка*, современное разнообразие жанров и композиторских техник делает вполне возможным включение в это *множество* и такого элемента, как «компьютерное творение».

В приведенных в статье работах, относящихся к музыкально-компьютерному творчеству, мы замечаем два основных направления: когда разработчик создает музыкальную композицию на основе выделенных правил гармонии и формы — то есть с «чистого листа», и когда информационные технологии позволяют имитировать сочинение на основе обширного банка данных, включающего известные музыкальные произведения и множество сэмплов. Во втором случае в результате получаются компилятивные работы, что, как правило, не поощряется ни в творческой, ни в научной среде. В компьютерном же творчестве именно этот метод оказывается наиболее продуктивным, примером чему может служить вышеупомянутая программа AMPER, которая выпустила первый в истории собственный музыкальный альбом.

Успешность любых музыкально-компьютерных разработок зависит от глубины музыкального анализа — изучения принципов организации и развития музыкальных процессов на всех уровнях *музыкальной системы* с учетом живых компонентов этой системы (композитор-исполнитель-слушатель), в сочетании строгости и субъективности. Музыкальный анализ, результаты которого закладываются в компьютерные программы, становится экспериментально-теоретическим базисом подобных работ: чем «точнее» (аналитически) и «тоньше» (художественно и психологически) музыкальный анализ, тем «точнее» и «тоньше» будет построена система. Применение нечеткого подхода в исследованиях закономерностей организации и восприятия художественного текста оказывается предметом не только музыковедческого интереса, но и является необходимым условием для создания систем музыкального искусственного интеллекта и оценки их продукции.

Между тем в музыкальной науке нечеткий подход не занимает заметного места. В музыковедении не существует фундаментальных работ, целостно охватывающих различные уровни и стороны музыкальных процессов, переводящих их на язык нечеткой логики и нечетких вычислений. Исследования сфокусированы на решении частных задач и носят разрозненный характер, в музыковедческих журналах настоящая проблема практически не за-

трагируется. Музыканты способны проводить подобные исследования, скорее, на «качественном» уровне, а принимая во внимание общую гуманитарную направленность системы музыкального образования, в ближайшем будущем ожидать больших подвижек в этой области не приходится. Примером такого «качественного» подхода может служить обстоятельная статья Г. Хайстера (Heister, 2012). Автор проводит параллель между нечеткой логикой и логикой музыкальных построений и замечает, что неотъемлемой частью музыки является то, что сам объект во многих отношениях размыт, а потому так же необходима различная степень размытости в анализе. Обнаруживая схожесть и подобие, Хайстер при этом предупреждает, что не предлагает математических решений и обсуждает нечеткую логику, скорее, качественно (как форму мышления и возможный подход), чем количественно.

Нечеткий подход — с его установкой на «перевод» человеческих высказываний, желаний, представлений на язык вычислительной техники — позволяет формализовать широкий круг музыкальных задач, которые основаны на перцептивных или лингвистических оценках, и является естественным проводником из мира человеческих эмоций и суждений в мир вычислений и формул. По справедливому мнению Г. Консона (Консон, 2010), целостный анализ — этот универсальный метод научного познания художественных текстов, в контексте научной методологии вбирает в себя методы философского, психологического, филологического, культурологического, музыкально-теоретического анализа, а также методы точных наук. По нашему убеждению, нечеткий подход, будучи включенным в общую систему целостного анализа, оказывается тем *объединяющим* звеном, которое сближает все гуманитарные методы с методами точных наук, способствуя их взаимопроникновению и придавая новый импульс музыковедческим исследованиям, что служит развитию музыкальной науки.

References

- Abdoli, S. (2011). Iranian traditional music dastgah classification. In *12th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2011)*, October 24–28, 2011, Miami, Florida (pp. 275–280). University of Miami.
- Adams, T. (2010, July 11). Composer David Cope has spent the last 30 years teaching computers to create classical. *The Guardians*. Retrieved May 24, 2020, from <https://www.theguardian.com/technology/2010/jul/11/david-cope-computer-composer>.
- AI Music Composition Tools for Content Creators | Amper Music. (n.d.). Retrieved May 24, 2020, from <https://www.ampermusic.com>
- Alieva, I.G. (2017). *Intonacionnaya sistema azerbajdzhanskih ladov v kontekste sovremennoj teorii muzyki: dis. ... d-ra filosofii po isk.* [Intonation system of Azerbaijani frets in the context of modern music theory] [Ph.D. in Arts thesis]. Baku Academy of Music named after U. Hajibeyli.
- Arcos, J.L. (2012). Music and similarity based reasoning. In: R. Seising, V. Sanz González (Eds.), *Soft Computing in Humanities and Social Sciences. Studies in Fuzziness and Soft Computing* (Vol. 273, pp. 467–478). Springer.
- Corral, A. del, León, T., Liern, V. (2009). Compatibility of the different tuning systems in an orchestra. In: E. Chew, A. Childs, Ch. Chuan (Eds.), *Mathematics and Computation in Music. MCM 2009. Communications in Computer and Information Science*, Berlin (Vol. 38, pp. 93–103). Springer. Retrieved May 24, 2020, from https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-642-02394-1_9

- Efstathiou, J. (1984). Practical multi-attribute decision making and fuzzy set theory. In H.J. Zimmermann, L.A. Zadeh, B.R. Gaines (Eds.), *Studies in the Management Sciences* (Vol. 20, pp. 307–322). North-Holland.
- Elsea, P. (1995). Fuzzy logic and musical decisions. Retrieved December 21, 2019, from <http://artsites.ucsc.edu/EMS/Music/research/FuzzyLogicTutor/FuzzyTut.html#Number>
- Elsea, P. (2011, June 12). Musical Applications of Fuzzy Logic. Retrieved December 21, 2019, from http://artsites.ucsc.edu/ems/music/research/Music_App_Fuzzy.pdf
- Elsea, P. (2014, June). Some Applications of Fuzzy Logic in the Composition of Music. Retrieved December 21, 2019, from https://www.researchgate.net/publication/272416987_Some_Applications_of_Fuzzy_Logic_in_the_Composition_of_Music
- Fernandez, F., Chavez, F. (2012). Fuzzy rule based system ensemble for music genre classification. In P. Machado, J. Romero, A. Carballal (Eds.), *Evolutionary and biologically inspired music, sound, art and design*. First International Conference, EvoMUSART 2012, Málaga, Spain (pp. 84–95). Springer.
- Garbuzov, N.A. (1951). *Vnutrizonnyj intonacionnyj sluh i metody ego razvitiya* [Intra-zone intonation hearing and methods of its development]. Muzgiz.
- Garbuzov, N.A. (1948). *Zonnaya priroda zvukovysotnogo sluha* [Zone nature of high-pitch hearing]. Publishing House of the USSR Academy of Sciences.
- Guliyev, J., Memmedova, K. (2019). Fuzzy logic-based compositional decision making in music. In R.A. Aliev, J. Kacprzyk, W. Pedrycz, M. Jamshidi, F.M. Sadikoglu (Eds.), *13th International Conference on theory and application of fuzzy systems and soft computing—ICAFS-2018*, Cham, Zug, Switzerland (pp. 741–745). Springer.
- Hajibeyov, U. (1945). *Osnovy azerbajdzhanskoj narodnoj muzyki* [Basics of Azerbaijani folk music]. Azmuzgiz.
- Haluska, J. (2000). Equal temperament and Pythagorean tuning: a geometrical interpretation in the plane. *Fuzzy Sets and Systems*, 114 (2), 261–269. Retrieved December 21, 2019, from <http://im.saske.sk/~jhaluska/haluska/haluskaPAPERS/2000pytha-h.pdf>
- He Y., He P. (2020). Computing model of musical multiple perception based on memory mapping perception inversion. In: V. Jain, S. Patnaik, F. Popențiu Vlădicescu, I. Sethi (Eds.), *Recent trends in intelligent computing, communication and devices*. Proceedings of ICCD 2018, *Advances in Intelligent Systems and Computing*, Singapore (Vol. 1006, pp. 95–101). Springer Nature. Retrieved May 25, 2020, from https://doi.org/10.1007/978-981-13-9406-5_13
- Heister, H.W. (2012). Invariance and variance of motives: a model of musical logic and/as fuzzy logic. In: R. Seising, V. Sanz González (Eds.), *Soft Computing in Humanities and Social Sciences. Studies in Fuzziness and Soft Computing* (Vol. 273, pp. 423–450). Springer.
- Karaban, M.G. (1999). Logiko-metafizicheskie aspekty issledovaniya lada v oblasti pravoslavnoj muzykal'noj kul'tury: dis. ... kand. isk. [Logical and metaphysical aspects of fret study in the field of Orthodox musical culture] [Ph.D. in Pedagogical Sciences thesis]: Moscow State Pedagogical University.
- Kiendl, H., Kiseliova, T., Rambintsoa, Y. (2005). Fuzzy Rules. In *Computer-Assisted Music Interpretation*. Proceedings of the 2005 International Computer Music Conference, ICMC 2005, Barcelona, Spain. Michigan Publishing. Retrieved December 21, 2019, from <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.207/--fuzzy-rules-in-computer-assisted-music-interpretation?view=image>
- Konson, G.R. (2012). *Metod tselostnogo analiza hudozhestvennyh tekstov* [The Method of Holistic Analysis of Literary Texts]. Nobel Press.

- Kumar, C., Dutta, S., Chakraborty S. (2015). Hiding messages using musical notes: a fuzzy logic approach. *International journal of security and its applications*, 9 (1), 237–248.
- León, T., Liern, V. (2013). A fuzzy framework to explain musical tuning in practice. *Fuzzy Sets and Systems*, 214, 51–64.
Retrieved December 21, 2019, from <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0165011411004167?np=y&npKey=c15c2dbe78ff2884603cb1d341ffcad7d62b9d1694e5f54aaede7101ce54a0af>
- León, T., Liern, V. (2012). Mathematics and soft computing in music. In: R. Seising, V. Sanz González (Eds.). *Soft Computing in Humanities and Social Sciences. Studies in Fuzziness and Soft Computing* (Vol. 273, pp. 451–465). Springer.
- Liebman, E. (2020). Related work and a taxonomy of musical intelligence tasks. In: *Sequential Decision-Making in Musical Intelligence. Studies in Computational Intelligence* (Vol. 857, pp. 143–196). Springer.
- Martínez–Rodríguez, B., Liern, V. (2019). Mercury: a software based on fuzzy clustering for computer-assisted composition. In: M. Montiel, F. Gomez-Martin, O. Agustín-Aquino (Eds.). *Mathematics and Computation in Music. MCM 2019. Lecture Notes in Computer Science*, Cham, Zug, Switzerland (Vol. 11502, pp. 236–247). Springer.
- Rubinstein, S.L. (1948). Editor's Preface. In N.A. Garbuzov, *Zonnaya priroda muzykal'nogo sluha* [Zonal nature of musical hearing] (p. 3). Publishing house of the USSR Academy of Sciences.
- Silverstein, D. (2019, May). *How technology can democratize music*. [Video]. Retrieved May 24, 2020, from https://www.ted.com/talks/drew_silverstein_how_technology_can_democratize_music
- Suiter, W. (2013). The fuzziness of “expression” in relation to algorithmic music. *39th International Computer Music Conference ICMC 2013*, Perth, Australia (pp. 327–332). Michigan Publishing.
- Suiter, W. (2010). The promise of fuzzy logic in generalised music composition. In *Entertainment Computing Symposium ECS 2010*, Brisbane, Australia (pp. 118–127). University of Wollongong. Retrieved May 24, 2020, from <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1070&context=creartspapers>
- Ulaganathan, A.S., Ramanna, S.J. (2019). Granular methods in automatic music genre classification: a case study. *Journal of Intelligent Information Systems*, 52(1), 85–105. Retrieved December 21, 2019, from <https://doi.org/10.1007/s10844-018-0505-8>
- Yang, X., Dong, Y., Li, J. (2018). Review of data features-based music emotion recognition methods. *Multimedia Systems*, 24 (4), 365–389. Retrieved December 21, 2019, from <https://doi.org/10.1007/s00530-017-0559-4>
- Zadeh, L.A. (1965). Fuzzy sets. *Information and Control*, 8 (3), 338–353.
- Zadeh, L.A. (1973, January). Outline of a new approach to the analysis of complex systems and decision processes. *IEEE Transactions on Systems, Man and Cybernetics*, SMC-3 (1), 28–44. Retrieved December 21, 2019, from <https://pdfs.semanticscholar.org/1c08/0ebc575e1524f09cc1cb250cd087551b0989.pdf>
- Zubareva, N.B. (2009). K vozmozhnosti dal'nejshego razvitiya teorii metricheskikh struktur [On the Possibility of Further Development of the Theory of Metric Structures]. *Vestnik MGUKI* (4), 227–235.

İmina G. ALIYEVA

PhD (in Art History), Leading Research Fellow
at the Hajibeyov Baku Academy of Music

АЛИЕВА Имина Гаджиевна

PhD (in Art History), ведущий научный сотрудник
Бакинской музыкальной академии
им. Уз. Гаджибейли

imina.alieva@gmail.com

MIKHAIL A. BRYZGALOV, TATIANA A. TSVETKOVSKAYA, GRIGORIY R. KONSON:
INTERVIEW /
Интервью Т.А. Цветковской и Г.Р. Консона с М.А. Брызгаловым

MUSEUM AS A COMPLEX INSTITUTION AND A UNIVERSAL PLATFORM
FOR DISTRIBUTION OF BROAD INTEREST IN MUSICAL ART¹

МУЗЕЙ КАК КОМПЛЕКСНАЯ ИНСТИТУЦИЯ И УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПЛОЩАДКА
ДЛЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ШИРОКОГО ИНТЕРЕСА К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Annotation. Mikhail A. Bryzgalov, President of the Association of music museums and collectors, General Director of the Russian National Museum of music, and honored artist of the Russian Federation, gave an interview on topical issues of Museum business. The interview shows how regional and international partnerships are developing, the educational environment of the museum is increasing, work with music collectors is being intensified, and interactive elements are increasingly enriching various forms of scholarly activity. In the context of a steady increase in competition in the cultural and leisure environment, music museums pay close attention to working with an untrained listener, focusing on the availability of material presentation while maintaining a high level of quality. The approach to filling the exposition spaces is changing, which is not always built according to the chronological principle and is conducted along the non-linear narration path. This is especially important when working with a musical context since sound comes to the fore as an independent object of exposure.

One of the principal indicators of the Museum's success today is the growth in the number of visitors. Solving this problem requires constant work to promote the Museum's heritage. Scientists, psychologists, teachers, designers, sound engineers, architects, and developers of multimedia solutions are involved in the creation of exhibitions. In virtual reality, the authors of Museum projects manage to implement the most daring, unexpected solutions. State-of-the-art digital platforms for hosting virtual exhibitions allows viewing the collection in a new context, in which it is not represented in real space.

Keywords: museum, music, memorial, association, exhibition, festival, collection, instrument, audio guide

Аннотация. Интервью Президента Ассоциации музыкальных музеев и коллекционеров, генерального директора Российского национального музея музыки, заслуженного деятеля искусств России Михаила Аркадьевича Брызгалова посвящено актуальным проблемам музейного дела. В интервью показано, как развивается региональное и международное партнерство, повышается уровень образовательной среды музея, активизируется работа с музыкальными коллекционерами, как разнообразные формы просветительской деятельности все больше обогащаются интерактивными элементами. В условиях неуклонного роста конкуренции в культурно-досуговой среде музыкальные музеи уделяют пристальное внимание работе с неподготовленным слушателем, ставя во главу угла доступность подачи материала при сохранении высокого уровня качественной составляющей. Меняется сам подход к наполнению экспозиционного пространства, которое не всегда выстраивается по хронологическому принципу и ведется по пути нелинейного повествования. Тем более это важно при работе с музыкальным контекстом, так как на первый план выходит звук как самостоятельный объект экспонирования.

¹ Translated by Eva Katty, Freelance Academic writer in Top IQ writers, South Africa.

Один из основных показателей успешной деятельности музея сегодня — рост числа посетителей. Решение этой задачи требует неустанной работы по популяризации музейного наследия. К созданию выставок привлекаются ученые, психологи, педагоги, дизайнеры, звукорежиссеры, архитекторы, инженеры-разработчики мультимедиа-решений. В виртуальной реальности авторам музейных проектов удастся реализовать самые смелые и неожиданные решения. Современные цифровые платформы для размещения виртуальных выставок дают возможность посмотреть на коллекцию в новом контексте, в котором она не представлена в реальном пространстве.

Ключевые слова: музей, музыка, мемориальный, ассоциация, выставка, фестиваль, коллекция, инструмент, аудиогид

Grigoriy Konson (hereinafter—**G.K.**). *Mikhail Arkadyevich, how radically is the idea of the music Museum, its tasks, functions, and audience composition changing today?*

Mikhail Bryzgalov (hereinafter—**M.B.**). Recently, we have moved away from the established ideas about the elitism of museums. The Museum of music should be fascinating not only for researchers and experts but also for everyone who comes across music in everyday life and wants to learn more about it. We solve the problems of democratization, make the Museum more accessible and understandable, but not at the expense of the quality and depth of content. We strive to preserve the directions of museum activity, but the forms are continually expanding. Like all other museums, we collect, store, study, and promote our heritage. Here you get to understand how sound arises, find out what musical instruments were played in ancient times, and get acquainted—live and virtually—with museum archives. Besides, “Yandex Music” contains play lists of the museum. We take part in the “Bolshoy muzey” project, the “Skolkovo Jazz” music festival, the Intourmarket International tourism exhibition, and the all-Russian educational forum.

After renaming the all-Russian museum association of musical culture named after M. I. Glinka to the Russian national museum of music, we have changed the vector of development towards the formation and preservation of not only classical but also modern musical heritage. Last year, as part of the St. Petersburg cultural forum, representatives of the Association of music museums met with the heads of concert organizations and theaters in Russia. We are all busy studying the past, which is undoubtedly very important. Still, we do not attach much importance to the fact that we need to document the present day because, after a while, it will also become history.

As for educational programs, they are mainly interactive classes. It has been proven that when a person is involved in the process and is not a passive listener, interest from the audience grows. We must not forget how high competition is today in the leisure industry. Not only museums compete for the visitors, but also entertainment facilities, shopping centers, and nightclubs. People have less free time, and the number of offers keeps on increasing by the day.

Tatyana Tsvetkovskaya (hereinafter—**T.Ts.**). *Most of the music museums are memorial museums. Is this also a place for experiments?*

M.B. Not so long ago, we held a large conference in celebration of the 50th anniversary of the founding of the Memorial museum apartment of E.F. Gnesin. There we talked about memorial houses, apartments, and museums. Are they in demand today? I think that before you attract a person to the Memorial museum, you need to tell a lot and in detail who he was, what he did, and what the person whose name the museum bears became famous for.

T.Ts. *But how do you go about this situation? Ordinary citizens can hardly immediately recall who A.B. Goldenweiser was, whose apartment museum is part of the Russian national museum of music.*

M.B. Today, the staff of A.B. Goldenweiser museum is finishing work on a new exhibition called “the History of Soviet and Russian piano art”. For the public, this is a prominent and interesting topic because the Russian piano school, whose founders include Alexander Goldenweiser, is recognized all over the world. I hope the visitors will support us.

G.K. *Which of the world’s music museums is your benchmark?*

M.B. There is no benchmark, but there are many excellent museums. For example, the Haus der Musik is an excellent music center in Vienna. This is not a museum since there are no authentic museum exhibits there, but this does not detract from its merits. It is also necessary to understand that presentations of new projects are held continuously at professional meetings, including at the Annual conferences of the International Committee of music museums and collections of musical instruments CIMCIM/ICOM, which includes all the most significant museums and collections of music. Therefore, a new exhibition will open in a new building at the Royal College of Music in London in 2020. One of the members of the Board of trustees of this museum is Prince Charles. The situation is similar in Asia and Africa. Even that museum, that is considered a benchmark, should develop continuously.

T.Ts. *The “Music museums of Russia” directory includes 63 facilities. These are not only music museums, but collections, some of which are directly related to music. Is it too much or too little?*

M.B. There are more and more museums in our country every year, but it is imperative we understand that it is the collections in a museum that dictate the standard of that museum, which, under our legislation, should be included in the museum fund of the Russian Federation. You mentioned the number 63. However, we must understand that there are slightly more than 40 music museums in the rest of the world.

G.K. *What are the goals of the Association of music museums and collectors? How open is the museum community today?*

M.B. Participation in the activities of the Association, feeling like a member of the professional community gives us all additional confidence. Today, the state actively supports the activities of non-profit organizations, which include our Association. All the possible ways of supporting NGOs, grants from the President of the Russian Federation, various charitable organizations and foundations are aimed at this. Thanks to this support, the Association can to implement many serious initiatives. For example, this year at the Inter-museum festival, the approach to the formation of stands was changed. A decision was made to show major projects that involved both regional and Federal museums. The Association, which celebrated its tenth anniversary in 2019, presented a stand in the festival and a large general project that we had been working on for more than a year. This is the “Musical routes of Russia and Austria”. Having signed a cooperation agreement with the forum of Slavic cultures, we expect that in the future new cultural and musical routes will pass through 13 countries united by Slavic heritage.

The Association of music museums is constantly expanding. This year, we have received requests from a number of museums that want to join us. These include the Liszt Museum in Hungary and the Strauss Museum in Austria. We are discussing cooperation with the Haydn Museum in Vienna.

T.Ts. *How is work with collectors organized today? Are they willing to make contact?*

M.B. Collectors need to be supported because it is through collecting that many people begin to realize their interest in the art of music. Work with collectors is actively conducted, and if earlier collectors were “underground”, today they come to us themselves. We regularly present private collections. Recently, there was an exhibition from the collection of one of the descendants of Tchaikovsky and von Meck families. Denis von Meck is the owner of a fine collection of medallions. We also work with the Stravinsky family collection, the collection of Tikhon N. Khrennikov’s grandson Andrey Kokarev. Recently, he presented samples of pre-revolutionary uniforms for students of the Moscow conservatory.

G.K. *How seamlessly is the museum integrated into the professional music community?*

M.B. The Museum of music participates in many important events in the world of music in our country and abroad. Today, people come to the museum not just to visit the exposition and exhibitions. They contact the museum for materials, organizational assistance, restoration, expertise, as well as assistance in organizing events, festivals, competitions, etc.

T.Ts. *Is the museum's audience growing?*

M.B. In 2008, according to statistics, the number of visitors to the music museum was 1,800 people annually. Last year, the figure rose to 250,000. Every day we come up with something new and interesting to attract new visitors. When preparing a project, we carefully search for the central idea for a long time. Our task is to interestingly present the exhibits, find intersection points, thematic parallels. Any exhibition should not only stimulate the interest of the audience but also meet expectations. There are no short cuts.

G.K. *An interesting technique is the use of collection instruments in concerts.*

M.B. The State collection of unique musical instruments is the only museum collection that provides musicians with instruments for temporary use. There are no analogues in the world. Imagine how you would come to the Tretyakov Gallery and ask for something to be given out from museum funds. This is unimaginable. This year, the State collection marks one hundred years. If you visit our Museum, you will see an exhibition marking this date. The exhibits include documents on the history of the collection, and tools that have not changed much over 100 years. Of course, these tools require special attention; restorers are continually working with them; we take care to maintain their playing qualities. In 2016, on the instruction of the President and with the support of the Ministry of Culture of the Russian Federation, two musical instruments from the State collection were restored in Cremona (Italy)—violins by Master Santo Serafin and a cello by Master Pietro Guarneri. It took 1.5 years to restore the violin and 2 years to restore the cello. This is a very difficult and painstaking task, but the results are excellent. It is a very high-quality restoration!

We continue the subscription cycles of concerts on the State collection instruments. Also, collection instruments are played today in all the largest performing groups in Russia, including the All-Russian Youth Symphony Orchestra. There are plans for the Moscow Soloists Chamber Orchestra to close the current "Russian Seasons" in Germany, with a concert at the Elbe Philharmonic Hamburg, playing the instruments from the State collection.

G.K. *Do you plan to expand your museum activities in the virtual space?*

M.B. We have engaged in virtual exhibitions for a long time. A recent example is two exhibitions dedicated to the P.I. Tchaikovsky competition: "From the history of Tchaikovsky International Competitions" and "Tchaikovsky Planet." They were prepared for placement in the competition's fan zones. Moreover, we opened in-advance access to the materials on our website to those who were willing. They could be downloaded and printed. We have a lot of virtual exhibitions. Among them is an exhibition that received the "Anthem of Russia" prize from the Government of the Russian Federation. The more different projects we launch on the Internet today, the better. Thanks to this, the size of the audience increases in folds.

T.Ts. *Is virtual exhibition always a special project? Or can it be held in parallel with that on the exposition space?*

M.B. It depends on the concept. You cannot just copy and digitize what is presented in the halls. In this regard, a virtual exhibition is always a separate project in itself. Sometimes we do virtual exhibitions due to the lack of sufficient exposition space necessary for the implementation of all our ideas. Existing technologies enable you to implement your ideas in the framework of virtual reality.

T.Ts. *The Russian national museum of music has joined the Global Standard for Multimedia Guides (CloudGuide) project. This program, as far as I understand, is an alternative to the audio guide.*

M.B. We are talking about audio guides. We have a whole list of them—on different sites, in various systems and programs. Such projects enable you to virtually get acquainted with our museum so that you can come to us prepared. In addition, there is additional information that is not in the system of our standard audio guide.

G.K. *As you know, there are no non-musical peoples. Music is international, this is clearly revealed in the museum of music. Can the formation of tolerance and the strengthening of internationalism be considered one of the main tasks of the music museum?*

M.B. This April, I had the opportunity to visit Termez, a city in Uzbekistan, where the first international festival of Bakshi art was held. Our colleagues from Uzbekistan invited a large number of participants. There were representatives of Russia, China, Kazakhstan, Afghanistan, Japan, Korea, and Tajikistan. It was a two and a half-hour high-level event, characterized by fantastic sound, beautiful costumes, where an incomparable and unique direction in folk musical creativity was presented. The translation was not needed since everything was clear. These were the oldest musical forms, the real musical religion. I think that after primitive people began to make fire, the music immediately appeared as soon as they learned how to cook their own food. Music is of great importance for the formation of peoples and for determining their identity. Our task is to collect the best samples, systematize them, present them to our contemporaries and preserve them for future generations. This is what we do every day.

* * *

Григорий Консон (в дальнейшем — **Г.К.**). *Михаил Аркадьевич, насколько кардинально меняется сегодня представление о музыкальном музее, его задачах, функциях, составе аудитории?*

Михаил Брызгалов (далее — **М.Б.**). В последнее время мы ушли от устоявшихся представлений об элитарности музея. Музей музыки должен быть интересен не только исследователям и знатокам, но всем, кто сталкивается с музыкой в повседневной жизни и хочет больше о ней узнать. Мы решаем задачи демократизации, делаем музей доступнее и понятнее, но не за счет качества и глубины содержания. Направления музейной деятельности сохраняются, но формы постоянно расширяются. Как все другие музеи, мы собираем, храним, изучаем и популяризируем наше наследие. У нас вы можете понять, как возникает звук, узнать, на каких музыкальных инструментах играли в далекие времена, познакомиться — вживую и виртуально — с музейными архивами. Кроме того, на сервисе «Яндекс. Музыка» размещены плейлисты музея. Мы участвуем в проекте «Большой музей», музыкальном фестивале «Сколково-Джаз», Международной туристической выставке «Интурмаркет», Всероссийском образовательном форуме.

После переименования Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Российский национальный музей музыки мы изменили вектор развития в сторону формирования и сохранения не только классического, но и современного музыкального наследия. В прошлом году в рамках Санкт-Петербургского культурного форума была организована встреча представителей Ассоциации музыкальных музеев с руководителями концертных организаций и театров России. Мы все заняты изучением прошлого, что, безусловно, очень важно, но не придаем большого значения тому, что нужно документировать нынешний день, потому что через какое-то время это тоже станет историей.

Что касается просветительских программ, — это, в основном, интерактивные занятия. Доказано: когда человек вовлечен в процесс, а не является пассивным слушателем, интерес со стороны аудитории растет. Нельзя забывать, насколько велика сегодня конкуренция в досуговой

среде. За посетителя борются не только музеи, но развлекательные учреждения, торговые центры, ночные клубы. Свободного времени у людей становится все меньше, а количество предложений увеличивается.

Татьяна Цветковская (далее — Т.Ц.). *Большая часть музыкальных музеев — мемориальные. Здесь тоже находится место для экспериментов?*

М.Б. Не так давно мы провели большую конференцию в рамках празднования 50-летия со дня основания Мемориального музея-квартиры Е.Ф. Гнесиной. Там мы говорили о мемориальных домах, квартирах и музеях. Востребованы ли они сегодня? Я думаю, прежде чем привлечь человека в мемориальный музей, надо много и подробно рассказывать, кем был, что делал, чем прославился человек, чье имя носит музей.

Т.Ц. *Но как быть в этой ситуации? Рядовые граждане вряд ли могут с ходу вспомнить, кем был, например, А.Б. Гольденвейзер, музей-квартира которого входит в состав Российского национального музея музыки.*

М.Б. Сегодня сотрудники музея А.Б. Гольденвейзера заканчивают работу над новой экспозицией, которая называется «История советского и российского фортепианного искусства». Для широкой публики — это очень понятная и интересная тема, ведь отечественная фортепианная школа, одним из основоположников которой был Александр Борисович Гольденвейзер, признана во всем мире. Надеюсь, посетитель нас поддержит.

Г.К. *Какой из музыкальных музеев мира для вас является эталоном?*

М.Б. Эталонов нет, но хорошие музеи есть, и их не мало. Например, есть очень хороший музыкальный центр «Haus der Musik» в Вене. Это не музей, так как подлинных музейных экспонатов там нет, однако его достоинств это не умаляет. Также необходимо понимать, что постоянно, на профессиональных встречах, в том числе на Ежегодных конференциях Международного комитета музыкальных музеев и коллекций музыкальных инструментов СИМСИМ/ИКОМ, куда входят все крупнейшие музеи и коллекции музыки, проводятся презентации новых проектов, в их ряду и проектов музыкальных музеев. Так, на базе Королевского колледжа музыки в Лондоне в 2020 году откроется новая экспозиция в новом здании. Одним из членов Попечительского совета этого музея является Принц Чарльз. Аналогичная ситуация наблюдается в странах Азии и Африки. Музеем, даже тому, что считается эталонным, нельзя останавливаться в развитии.

Т.Ц. *В справочник «Музыкальные музеи России» вошли 63 объекта. Это не только музыкальные музеи, но собрания, часть коллекций которых имеет прямое отношение к музыке. Много это или мало?*

М.Б. В нашей стране музеев с каждым годом становится все больше, но надо понимать, что музей делает музеем не название, а его коллекция, которая, в соответствии с нашим законодательством, должна быть включена в музейный фонд Российской Федерации. Вы назвали цифру 63. Но надо понимать, что во всем остальном мире музыкальных музеев — чуть больше сорока.

Г.К. *Какие задачи решает Ассоциация музыкальных музеев и коллекционеров? Насколько открыто сегодня музейное сообщество?*

М.Б. Участие в жизни Ассоциации, ощущение себя членом профессионального сообщества придает всем нам дополнительную уверенность. Сегодня государство активно поддерживает деятельность некоммерческих организаций, к которым относится и наша Ассоциация. На это направлены всевозможные способы поддержки НКО, гранты — Президента РФ, различных благотворительных организаций и фондов. Благодаря этой поддержке Ассоциация имеет возможность реализовать многие серьезные инициативы. К примеру, в этом году на фестивале «Интер-музей» был изменен подход к формированию стендов. Было принято решение показать крупные

проекты, в реализации которых принимали участие как региональные, так и федеральные музеи. На фестивале был представлен стенд Ассоциации, которая в 2019 году отмечает десятилетний юбилей, и большой общий проект, работа над которым ведется нами уже не один год. Это «Музыкальные маршруты России и Австрии». Подписав соглашение о сотрудничестве с Форумом славянских культур, ожидаем, что в будущем новые культурные музыкальные маршруты пройдут через 13 стран, объединенных славянским наследием.

Ассоциация музыкальных музеев постоянно расширяется. В этом году мы получили обращения от ряда музеев, которые хотят к нам присоединиться. В их числе музей Листа в Венгрии, музей Штраусов в Австрии. Обсуждаем вопросы сотрудничества с венским музеем Гайдна.

Т.Ц. *Как строится сегодня работа с коллекционерами? Охотно ли они идут на контакт?*

М.Б. Коллекционеров нужно поддерживать, ведь именно через коллекционирование многие люди начинают реализовывать свой интерес к музыкальному искусству. Работа с коллекционерами активно ведется, и если раньше коллекционеры были «в подполье», то сегодня они приходят к нам сами. Мы регулярно представляем частные коллекции. Недавно была выставка из собрания одного из потомков семей Чайковских и фон Мекк. Денис Андреевич фон Мекк — обладатель прекрасной коллекции медальерного искусства. Также мы работаем с коллекцией семьи Стравинских, коллекцией внука Т.Н. Хренникова Андрея Кокарева. Недавно он представлял у нас образцы дореволюционной формы студентов Московской консерватории.

Г.К. *Насколько органично музей интегрирован в профессиональное музыкальное сообщество?*

М.Б. Музей музыки является участником многих важных событий мира музыки в нашей стране и за рубежом. Сегодня в музей приходят не только затем, чтобы посетить экспозицию и выставки. В музей обращаются за материалами, организационной помощью, реставрацией, экспертизой, а также за помощью в организации мероприятий, фестивалей, конкурсов и т.д.

Т.Ц. *Растет ли аудитория музея?*

М.Б. В 2008 году, по статистике, количество посетителей Музея музыки составляло 1800 человек в год. В прошлом году цифра выросла до 250 тысяч. Каждый день мы придумываем что-то новое, интересное, чтобы привлечь нового посетителя. Готовя проект, мы долго и тщательно ищем центральную идею. Наша задача — интересно представить экспонаты, найти точки пересечения, тематические параллели. Любая выставка должна стимулировать интерес аудитории, оправдать ожидания. Обмануть здесь нельзя.

Г.К. *Интересная тема — использование в концертной практике коллекционных инструментов.*

М.Б. Государственная коллекция уникальных музыкальных инструментов — единственная музейная коллекция, инструменты которой выдаются музыкантам во временное пользование. Аналогов в мире нет. Представьте, как вы бы пришли в Третьяковскую галерею и попросили что-то выдать из музейных фондов. Такое даже вообразить нельзя. В этом году Государственной коллекции исполняется сто лет. Если вы посетите наш музей, то увидите выставку, приуроченную к этой дате. На ней представлены как документы, посвященные истории коллекции, так и инструменты, которые за 100 лет почти не изменились. Конечно, эти инструменты требуют особого внимания, с ними постоянно работают реставраторы, мы заботимся о поддержании их игровых качеств. В 2016 году по поручению Президента РФ и при поддержке Министерства культуры РФ в Кремонне (Италия) была проведена реставрация двух музыкальных инструментов из фонда Госколлекции — скрипки работы мастера Санто Серафина и виолончели работы мастера Пьетро

Гварнери. На реставрацию скрипки потребовалось 1,5 года, виолончели — 2. Дело это очень трудоемкое и кропотливое, но и результаты прекрасные. Это очень качественная реставрация!

Мы продолжаем абонементные циклы концертов на инструментах Госколлекции. Помимо этого, сегодня во всех крупнейших исполнительских коллективах России, в том числе во Всероссийском юношеском симфоническом оркестре, звучат коллекционные инструменты. Планируется, что Камерный ансамбль «Солисты Москвы» закроет нынешние «Русские сезоны» в Германии концертом в Эльбской филармонии Гамбурга именно на инструментах Госколлекции.

Г.К. *Вы не планируете расширить музейную деятельность в виртуальном пространстве?*

М.Б. Мы давно занимаемся виртуальными выставками. Недавний яркий пример — две выставки, посвященные конкурсу П.И. Чайковского: «Из истории Международных конкурсов им. Чайковского» и «Планета Чайковский». Они были подготовлены для размещения в фан-зонах конкурса. Причем, мы заранее открыли всем желающим доступ на нашем сайте к этим материалам. Их можно было самостоятельно скачать и распечатать. Виртуальных выставок у нас много. В их числе выставка, получившая премию Правительства Российской Федерации — «Гимн России». Чем больше всевозможных проектов мы запускаем сегодня в Интернет, тем лучше, ведь благодаря этому размер аудитории многократно увеличивается.

Т.Ц. *Виртуальная выставка — всегда особый проект? Или могут параллельно проходить выставка в экспозиционном пространстве и такая же виртуальная?*

М.Б. Зависит от концепции. Нельзя просто скопировать, перевести в цифру то, что представлено в залах. В этом отношении, виртуальная выставка — всегда отдельный проект. Иногда мы делаем виртуальные выставки по причине отсутствия достаточного экспозиционного пространства, необходимого для реализации всех наших идей. Существующие технологии позволяют воплотить задуманное в рамках виртуальной реальности.

Т.Ц. *Российский национальный музей музыки присоединился к проекту *The Global Standard for Multimedia Guides*. Эта программа, насколько я понимаю, является альтернативой аудиогиду?*

М.Б. Речь именно об аудиогиде. У нас их целый список — на разных сайтах, в различных системах и программах. Подобные проекты позволяют виртуально познакомиться с нашим музеем, чтобы прийти к нам уже подготовленными. Плюс, в них использована дополнительная информация, которой нет в системе нашего стандартного аудиогиде.

Г.К. *Как известно, немзыкальных народов не существует. Музыка интернациональна, и в музее музыки эта тема раскрывается очень ярко. Можно ли считать формирование толерантности, укрепление интернационализма одной из главных задач музыкального музея?*

М.Б. В апреле этого года мне выпала возможность побывать в городе Термез (Узбекистан), где проходил I Международный фестиваль искусства бахши. Наши коллеги из Узбекистана пригласили в гости большое число участников. Были представители ОАО, Китая, Казахстана, Афганистана, Японии, Кореи, Таджикистана. Два с половиной часа на высочайшем уровне шло грандиозное действо, отличавшееся прекрасным звуком, замечательными костюмами, где было представлено уникальное самобытное направление в народном музыкальном творчестве. Перевод был не нужен, все было понятно. Это были древнейшие музыкальные формы, настоящая музыкальная религия. Думаю, что после того, как первобытные люди стали добывать огонь, как только они научились готовить себе пищу, сразу после этого появилась музыка. Музыка имеет большое значение для становления народов и для определения их идентичности. Наша задача — собрать лучшие образцы, систематизировать, представить современникам и сохранить для будущих поколений. Этим мы и занимаемся ежедневно.

Mikhail A. BRYZGALOV

PhD (Economics), Director General of the Russian National Museum of Music, Chairman of the Association of Memorial Museums, Honored Artist of the Russian Federation

БРЫЗГАЛОВ Михаил Аркадьевич

Кандидат экономических наук, генеральный директор Российского национального музея музыки, председатель Ассоциации мемориальных музеев, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации

bryzgalov@glinka.museum

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA

Manager of Special Projects at the Radio *Orpheus*

ЦВЕТКОВСКАЯ Татьяна Анатольевна

Руководитель специальных проектов Радио «Орфей»

tskoblik@mail.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of *The Art and Science of Television* Journal

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж – Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

**Borislav B. STRULEV, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Г.Р. Консона с Б.Б. Струлевым**

**PROJECT MANAGEMENT PERFECTION IN THE FIELD OF ART AND CULTURE
IN THE 21ST CENTURY—PROGNOSTIC ANGLE OF RESEARCH**

**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОЕКТНОГО МЕНЕДЖМЕНТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ
В XXI СТОЛЕТИИ: ПРОГНОСТИЧЕСКИЙ РАКУРС ИССЛЕДОВАНИЯ**

Abstract. The interview is focused on the role of cello art and its multi-style and multi-genre interpretation in the contemporary music community, as well as on the solo cellist, who follows the traditions of the classical art integrating it with diverse avant-garde art movements as an active factor in the international communication between the Russian and the American musical cultures.

And the individual creative qualities of Borislav Strulev, a famous cellist and a producer of international festivals and competitions, as well as the founder of new art projects, play an important role in such communication.

During the discussions of the vital issues of the musical art, we take a new look at the focal areas of the modern producer who has to unite talented people to create something innovative and self-contained; at organizational matters to conduct a successful music forum or a music/art competition; at the means to encompass various categories of art and conceive something new to attract cultural workers of multifarious occupations to concert projects; and, in general, at the principles to preserve the best traditions of the Russian art in the context of a performer's entry into modern art movements.

And behind all that unfolds a wide perspective of the cultural and historical context of the XX–XXI centuries.

Keywords: Russia, America, concert, cello, project, music festival, Belgorod, composer, artist, painting, theater, classics, modern times

Аннотация. Интервью посвящено роли виолончельного искусства и его многостилевого и многожанрового преломления в современном музыкальном социуме, а также солирующему виолончелисту, продолжающего традиции классического искусства в интеграции с многоликими художественными течениями авангарда как активного фактора международного общения российской музыкальной культуры и американской. Большую роль на пути этого общения играют индивидуальные творческие качества известного виолончелиста и продюсера международных фестивалей и конкурсов, создателя новых художественных проектов — Борислава Струлева. В ходе обсуждений насущных проблем музыкального искусства по-новому осмысливаются задачи современного продюсера, который, объединяя талантливых людей, должен сделать нечто оригинальное и независимое; организаторские вопросы для успешного проведения музыкального форума или музыкального/художественного конкурса; средства охвата разных сфер искусства и изобретения чего-то нового для привлечения в концертные проекты деятелей культуры разных профессий; и в целом принципы сохранения лучших традиций отечественного искусства в контексте вхождения исполнителя в современные художественные направления. А за всем этим раскрывается широкая панорама культурно-исторического контекста XX–XXI веков.

Ключевые слова: Россия, США, концерт, виолончель, проект, музыкальный фестиваль, Белгород, композитор, художник, картина, театр, классика, современность

Grigoriy Konson (hereinafter **G.K.**). *We are talking with Borislav Strulev, an outstanding contemporary cellist, an organizer of culture projects of international significance, the author of new promising approaches to concert management both in Russia and abroad. Borislav and I have been friends for a long time, ever since our participation in the New Names international charity program when we performed in the same concerts in Russia and outside.*

My first question is: how did you arrive at the idea of creating projects so unique and promising that you succeed in bringing together distinguished figures, which are so different, those, who often belong to opposite art movements?

Borislav Strulev (hereinafter **B.S.**). First of all, we recall our Soviet system of education, which was developed, in particular, at the Central School of Music at the Moscow Conservatory. When the classroom doors closed, an exceptionally creative atmosphere reigned inside. It gathered together brilliant children from all over the Soviet Union, who learned different instruments.

The students were extraordinarily motivated, because they had the ambition—to become at least as distinguished as Rostropovich, Oistrakh, Gilels, Richter. That spirit is somewhat reminiscent of today's style and the synthesis of good festivals, where, too, when the door to the hall closes, different musicians from various countries come to be united by the spirit of creativity. As a producer, I understand which of a few hundred friends from all over the world, who I have already worked with, could be represented most vividly.

For, despite the fact that the great tutors at the Central School of Music revealed multiple facets in the talent of their students, there could be an oversight. Someone, for example, could have masterfully developed their left hand skill, but if they did not have their right hand skill trained, within 5 years the instrumentalist would outperform it and drop out of school.

It is the same with the festival: you can invite a brilliant performing artist, but their program might show them so unappealing that they might be misunderstood by the audience. And that entails audio and video recordings, forming an erroneous opinion about an unknown, perhaps remarkable, but unheralded artist.

Although at that time at the Central School of Music no one really promoted anybody, all the students themselves wanted to be the best. As well as that, at my festivals in the USA, in France, and in Russia, I do not rely on what is shown on the major TV channels or hyped on the radio. I bank on the talent who I have already played together with and saw in action. And to me that is the main thing that unifies us all: the harmony of creativity, which makes us turn an ordinary performance into something that no one has done before.

There are certain principles to observe for a festival to be a success. Here is one of them: there must be a premiere, which will be pertinent to the anniversary of a great composer. Not only to Mozart, Beethoven, or Brahms. We love them very much, but now is XXI century, and I associate the premieres with our contemporary musicians. This year, the VIII BelgorodMusicFest 2019 (see: www.belgorodmusicfest.com, www.borislavstrulev.com)—Borislav Strulev and Friends festival was related to Tikhon Nikolayevich Khrennikov, thanks to whom I became a concert cellist, performing his works all over Russia. He supported many brilliant young musicians.

Among them are Eugene Kisin, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Valery Gergiev and many others. On my initiative and at the subsequent request of the BelgorodMusicFest 2019—Borislav Strulev and Friends, Khrennikov's great-grandson (he was named after his grandfather: Tikhon

Khrennikov Jr.) wrote the Prokhorovskaya Battle musical composition, which was inspired by the tragic event that took place in Belgorod Region on Prokhorovsky Field.

No one had previously had the idea to create such a composition that reflected one of the major tank battles in the military history.

Here is one of the principles used to work out the festival program. I have long wanted to play the music by Khrennikov Sr., who is now being forgotten. He told me how successful the New York Philharmonic's performance of his First Symphony had been, and how he had perfectly played his Piano Concerto himself. At the decline of his phenomenal career as the Chairman of the Union of Composers of the USSR (1948–1991), I was lucky to travel around Russia together with him to perform his Sonata and Concerto for cello and orchestra. At that time, I was a young cellist, whose play let him hear the elements of the performance of his great fellow craftsmen.

Thus, the algorithm of my intention was based on the combination of several components: inclusion of the name of a famous composer and of a young author in the festival concept, the revealing of their family connections, a premiere of a musical composition in honor of a great event of military history that took place in Belgorod region. As a result of such an exclusive action, the audience were able to relive the heroic deed of the Soviet Defenders, eternalized in a highly artistic form in the intelligible language of music. And the whole festival is customarily saturated with such ethical ideas reflected in poetry, theater, dance and music.

However, every year it is a constant risk for a person who wants to realize what happened not three years ago, but, for example, a hundred. That is exceptionally difficult, as nowadays, even within one year, a technological change occurs in various fields of science. Therefore, it is highly complicated to approach, for example, the level of Sergei Diaghilev, a conceptual artistic and theater personality.

G.K. *In my opinion, you have already done a great deal as it turns out that you have a similar appearance.*

B.S. Thank you, but he fascinates me with his insight and his daring qualities. Like many organizers of concerts and musical seasons in those days, Diaghilev took on a real risk by investing in the premieres of unknown works of Russian national art. That, however, is not a coincidence. Zero risk is the most uninteresting and dull thing that can happen in the field of art and organization of festivals. You cannot hide boredom. In the old days, there was the art of Prokofiev, Shostakovich, Khachaturian and others, musicians were anxious to create something noteworthy, epoch-making. And even if a disastrous concert could take place, everyone remembered it.

Now there is no concept of risk at all. Producers simply calculate how much they will earn. While the creative spirit, like enigma, lives its own life. It may seem that it has plateaued, but the crossover has emerged, for example, an opera in some heavy German style with the sexual innuendo. However, there is no new “Carmen,” “Tosca,” “Leningrad Symphony” by Shostakovich, or Wagner's operas.

G.K. *Why?*

B.S. Because they hide behind technology, 3D, for example. Rappers borrow from the classics; classical musicians take from rappers. The elements of scandalousness have appeared in the productions of the Russian Bolshoi Theater. The Art is exploiting us, mocking. 15 years have passed and everything has fallen into oblivion. When I was still studying at the Central School of Music, I was told: “Don't try to play like Daniil Shafran” (At that time, there even was a very characteristic term—“shafranism,” which meant stylistic mannerism, so-called inadequate vibrato, glissando, etc.). 20 years have gone by, and when we listen to Daniil Shafran, the real genius, now,

we realize that there are few of those who understand and are able to repeat his message. That is the most convincing and sensitive rendition.

Stephen Isserlis, a contemporary English cellist, is wondering why such an outstanding musician did not take the highest place on the international musical Olympus. As a tribute to Shafran, Isserlis organises musical evenings at Wigmar Hall.

However, there are more graphic examples. Specifically, only a short time ago, Alfred Schnittke was a completely new and far from immediately recognized phenomenon of world art.

G.K. *Now he is a classic.*

B.S. Yes. However, despite the fact that we are being mocked by genres and styles, figuratively speaking, I want to wish our readers not to lose their selfhood, because time, styles, and conditions are horrific. That is always a lottery. You do not know whether your second Black Square will be as popular or not, whether romanticism in your ballet or symphony will be appreciated, whether it is worth writing Requiem for peace and friendship between Russia and America? It appears to me that only a great new music has the most important power to unite nations, and it has always been so. It seems that great producers and performers are over these temporal realities, but they do, even if with a scandal, more significant things that are sensational for art. We remember the activities of Diaghilev, Stravinsky, Balanchine, we remember the Soviet years as the most powerful in the era of the Russian music, which to me, as a romantic and a lover of contemporary art, were iconic, not inferior to our Western fellow craftsmen. If we recall Frank Sinatra's famous songs, at that time, for example, Isaac Dunaevsky's songs were popular as well, which are etched in the memory of our parents and grandparents. And I am certain that my son can grow into a high-minded person only after he has become acquainted with the works of superb artistry.

I would like today's young people to shape their taste on the basis of classics, and only then listen to the pop music of the 1990s, which compares poorly with the masterpieces of the past eras. Therefore, the objective of a contemporary producer, who brings together talented people, is not only to gather musicians and ask them to play some perfect piece of work, but to do something of their own, unique. We need to take a fresh look at all the good that has already taken place, not viewing it from point A to point B, but try to see the whole scope, from A to Z.

G.K. *Based on what you are saying, I recall the expression of German Gref, the Chairman of Sberbank of Russia, who in his criticism of the Russian state machine said that "the system generates a process", that is, the more insignificant the result, the greater the process is generated. In the field of music, such a phenomenon is largely stemming from the deterministic thinking of producers, managers, musicians—people who are not particularly focused on finding new and unusual things. They are even willing to sacrifice part of their selfhood, only to fit into the classic format. Such a phenomenon is observed not only in the field of pop music, but in the field of classical art, too. Why would a Russian producer be interested in coming up with something new if one can simply commercialize a project based on old, but highly lucrative ideas?*

B.S. To each domestic author of his or her own piece of work today it is important to stimulate the idea of the Russian great power statehood, whose rise is taking place today, whereas before we were humiliated by its loss. The reason here is the lack of a big self in art. As 99% of the domestic television production is made up of old programs purchased from foreign copyright holders and translated into Russian. As soon as that ends, we will understand that apart from Pole Chudes (Wheel of Fortune) or Chto? Gde? Kogda? (Trivial Pursuit) we have to create our very own. After all, there was the "Music on Air" program as a standard of communication between the people and culture. However, due to internal spiritual inferiority and the lack of understanding of the great

country, it does not exist anymore. In fact, the concepts of domestic programs aimed at teaching our people to be more humane, smarter, have already been created.

G.K. *Might such a situation be the case because of the dominance of a kind of producers who, like snails, attach themselves to the financial side of creativity?*

B.S. Yes, that is why the XXI century has brought a certain hankering for the classics. Thanks to YouTube, which makes it possible to playback any performance, master class, which we were so lacking in the years of study. Now everything has become much more accessible—the speed of perception and the speed of learning, compared with the past, has risen. Unfortunately, our century is largely devoid of spirituality. It tells us: “Stick to the trodden path, do not create your Black Square, perhaps, it will be pink or it could even be a White Wall picture.”

G.K. *Unwillingness to do something new, unique?*

B.S. Fear and/or incorrect copying of foreign art development models. Besides, the usual financial aspect: often they are reluctant to organize an expensive program even if a small risk is involved. And in the media as a whole, the degradation of the broadcast culture is going on. Every medal has its reverse. The stores are now full of sausages, but we hear very little new choral music, there is plenty of wine and whiskey but few young poets. How do we get a new Vladimir Mayakovsky if we do not have an open media space? Somewhere, there probably is a boy who lives and composes, but we are completely unaware of him, and vice versa, he has never heard about us. And a young poet is unable to fly from the Far East to Moscow to see us. There is no money to pay for expensive tickets to travel here with parents. Sometimes it is cheaper to fly to Milan or Paris.

G.K. *Well, it could be economy class and with only one accompanying person. However, this solution still does not defuse the problem of novelty in art and its full-scale representation in the media space. In this regard, can I ask you to tell us about successful examples from your personal experience of music performance?*

B.S. Playing a Yamaha electric cello, I invented my own know-how. As I know that this instrument looks unimposing (There is just the finger board and void space all around it, there is no body), I figured out how to use it not only to play in concerts, but in terms of art exhibitions, too. I filled the void spaces inside the Yamaha cello with a certain kind of material, and then it became possible to attach original canvases with artists' works on them. Then I organized the International Cello Painting Competition—ArtCello Competition (see: www.artcello.ru, www.borislavstrulev.com), where artists suggested their own vision of the image of cello. Among the trustees and members of the jury are brilliant craftsmen living both in Russia, such as Mikhail Molochnikov, Alexander Zhernoklyuev, and in America: Vasily Kafanov, Yuri Gorbachev, Mark Kostabi. Collages of photographs (which should be of interest to photographers), colors, digital techniques can now “play” on the cello and that can be displayed on a huge screen. A camera can be focused on the performer, and a projection of the paintings can be demonstrated on the screen so that all the details were visible.

At the same time, with the fresh impetus to the development of pictorial art, another event has occurred. At the instigation of Andrei Ermak, the Minister of Culture and Tourism of Kaliningrad Region, and Emelyanov and Sons Amber and Redwood Manufactory, we have created an amber cello. It is stratospherically heavy and stratospherically beautiful. Now amber has begun to sing, and we can say that this instrument is the world's oldest, since the amber on it is really old—1000 years. That, too, is ArtCello!

Thus, my instrument has turned out to look like a museum exhibit, which accompanied me at a lecture on the Russian contemporary art at Columbia University. Of course, my invention is not the Black Square, but Artcello might still be remembered after 100 years, as, thanks to its digital properties, Yamaha electric cello is able to render any kind of sound. I can perform Bach suites using the tone qualities of the Cologne Cathedral organ, actually turning into an organist. And that is all the more valuable because Bach himself never wrote cello suites while sitting at the cello. But here unfold new horizons of building musical vocabulary and phrases.

However, I encounter facts of complete misunderstanding when I am asked “Why? Well, you enter the stage, play, get your fee, leave, why should you do anything else?”

G.K. *And how do you reply to that?*

B.S. The answer should be given by the inquirer: “Why didn’t I do this?” I will explain why. For example, a paralyzed girl from a remote province, having downloaded the template to participate in the competition, can realize her potential as an artist in her picture. And I, having received her canvas via FedEx, can objectify those musical and artistic concepts that she imagined while creating her picture, and perform that in any country. Seasoned artists who have achieved success, members of the Board of Trustees sitting on the jury of the ArtCello contest tell me that they have finally heard the flow of sound of their pictures and that they had been dreaming to awaken in the audience the ability to hear the picturesque palette like a scent of a perfume, via their paints.

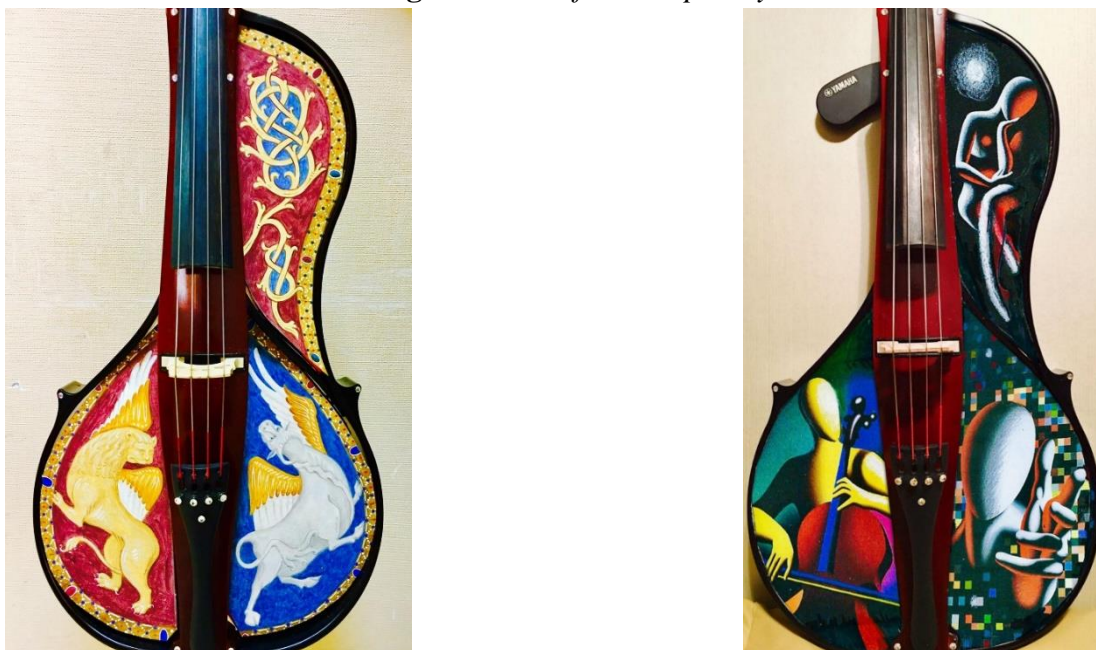
On the one hand, the cello has existed for hundreds of years, and on the other, it has never before served as a perfectly composed artist’s model, whom creators lovingly fill with new meanings.

G.K. *That is Alexander Scriabin’s embodied dream, isn’t it?*

B.S. To some extent. There is a software installed on the cello, which, figuratively speaking, translates the sound into color: G is green, D is red, B is violet and so on. I do my job as a cellist, and the computer completes the picture as if it were an abstract artist.

Now I would like to give some examples of modern artists’ cellos:¹

Fig. 1. *Works of contemporary masters*



¹ Works by (in order of appearance) Ludmila Diachenko and Mikhail Shevtsov, Mark Kostabi, Alexander Zhernokluev, Vasily Kafanov, and Ivan Skladchikov. Photos from the archive of Borislav Strulev.



Therefore, the motto of today in art is not to repeat, to have no fear, not to disturb yourself, if there is something given by God, not to interfere with this connection in order to do what we are created for, work and live for. If only we could do one of the above, it would already be good, although it is difficult. You can erect a pavilion, put it in the parking lot, install 4-6 huge 3D displays (and there are 5D ones already), name it “Van Gogh” in honor of the great artist, accommodate tiny mobile museums, reproduce sunflowers, meadows, his portraits. People walk around, take selfies. The so-called mobile museums are trendy these days: they arrive, stay for a month, the exhibit objects have been demonstrated, they leave. That is a good idea to display art to children. And if we show the original *Shoes* by Van Gogh, a small picture located in the Metropolitan Museum of Art in New York, to a 10-year-old child? I do not know which first impression that picture will produce, if compared with the museum, where it is exhibited in 3D. Therefore, it may seem that the method of exhibiting masterpieces of art through this innovation is good. However,

in fact, all the activity of these ill-conceived “3D museum workers” is the parasitizing the Great (although Van Gogh did not become great immediately) through some art technology at an affordable price. The same thing happens in the field of ballet and music. Some music writers try to resemble Philip Glass, an American composer, sometimes borrowing some of his musical phrases. But that does not work.

G.K. *You always want to break the customary order of things. But people cling to what they are committed to. And the tenacity of perception is a great thing, which, on the one hand, prevents the world from disappearing to nowhere, and on the other hand, it inhibits progress. The activity of a person who is trying to break stereotypes is not always welcome. How do you manage to implement projects aimed at creating something new?*

B.S. My instrument drives me, because in the first place I am a cellist. All the projects are born only from the point of view of a musician who has simply lived for a while, who has traveled, seen, performed a lot, and now shares his experience. Everything else is generally a new hybrid occupation. I believe that every successful musician has to be a philanthropist, a producer, and a public person.

G.K. *But many will disagree with you.*

B.S. They may have a different opinion, but they do it themselves. It is a fact.

G.K. *A strong point!*

B.S. If you are a musician and play Bach at home only, that is primarily unfair to Bach. Because if you do it well, your audience should hear you. A music performer is a guide between the composer and the listeners who approach me after the concerts and tell me that their life is changing, their health is improving, and they do not need their heart medication.

G.K. *Are you more appreciated or criticized?*

B.S. In general, I am more interested in reading not rude words written by some evil envious people, but positive criticism, I want to see a useful bee sting in it. The critic should give advice so that the performer could improve, and not be discouraged.

G.K. *What are your largest projects?*

B.S. Let us start with the last one. Living “between” New York and Moscow since 1993, working with famous virtuosos in various genres, I have met many distinguished musicians. That is the treasure of my life, which gave me the opportunity to organize Boris Slavov and Friends, a series of Russian musical evenings in New York. The series takes place at the international Jewish Cultural and Community Center on 92nd Street where the famous Jewish Museum is located, which occupies the halls of the majestic Warburg mansion. For many years, the series took place on 76th Street and Amsterdam Avenue with an amazing concert hall almost next to the Lincoln Center. As well as that, the series is conducted in the famous Birdland jazz club, where the music, which may sound well in a jazz interpretation, is performed. I turned out to be the first who performed Bach’s works at that club, performing them on an instrument by Antonio Stradivari, formerly owned by Serge Alexander Barzhansky, an outstanding musician who was friends with Albert Einstein, played in Queen Elizabeth’s String Quartet, and the cellist’s wife helped her master the art of sculpture (it was Barzhansky whom E. Bloch dedicated his “Shlomo” to, a Jewish Rhapsody for cello and orchestra). His instrument was given to me in New York, and I am still playing it now.

Such musical evenings were attended by musicians of various professions, including even beatboxers and stepists. Thus, my festivals have always gathered both academic instrumentalists

and singers, and jazzmen; both poets and actors. Based on such experience, the BelgorodMusicFest—Borislav Strulev and Friends appeared, and it has become very significant, large-scale and attracts eminent professionals. I call it “Little Salzburg”, which has been attended by Michel Legrand, Elena Obraztsova, Svyatoslav Belza, Alexander Knyazev, Ildar Abdrazakov, Anna Aglatova, Agunda Kulaeva, Victor Tretyakov, Arkady Leytush, Alexey Tatarintsev, Vladimir Matorin, Robbie Lakatos, Julia Makhalina, Nino Katamadze, Leonid Ptashka, Elias Faingersh, Sergey Dreznin, Evgeny Margulis, Albert and Alexander Markov, Aidar Gaynullin, Nani Bregvadze, Denis Buryakov, Alexey Arkhipovsky, Arkady Shilkloper, Orosz Zoltan, Sergey Nakaryakov, ELDAR, Janoska Ensemble, Valeriy Ponomaryov, Vasily Valitov and many others.

As part of the BelgorodMusicFest, a second area of focus has formed—the media, which is gaining more power and has existed for 2 years already. It includes critics, journalists, commentators, speakers of various specializations, who take the floor in front of the students of Belgorod. I hope that this field of activity of the festival will be developed in cooperation with our partner, Musical Klondike, a news agency and a newspaper, which writes about festivals and competitions in Russia and abroad.

The third component of our festival is BelgorodMusicFest: Competition. It is a regional talent show for young people from 50 local music schools of the region. This year the first competition among young musicians was conducted, where 58 Belgorod children took part. There were five winners, but I, as the art director of the competition, claimed that there were too few awards, as there were far more talented children. Consequently, 15 awards were granted. Unfortunately, the achievements of Belgorod in the performance of academic music, which requires a violin or a cello, are not so significant. But folk art (singing, button accordion) is at a high level. Nevertheless, we hope that the competition will grow and become nationwide, and subsequently, international.

G.K. *Are there any similar projects abroad, if so, what are they?*

B.S. In France, in Chambéry, near Lyon, the historical capital of Savoy, for many years I conducted Cor de Pic, an American-Russian-French festival, the same as in Belgorod. I was one of the organizers, and the co-organizer was my friend, a graduate of the Juilliard School, Jean-Marc Philips-Varzhabyan from Paris, a violinist.

In addition, wherever I play, I try to provide help to children with oncology who are under the care of the Nastenka Charity Foundation, established in 2002. It is managed by Jamilya Aliyeva, who has been saving children for many years. When I perform in different countries, I, as a trustee of this Foundation, always talk about them and ask people to help.

G.K. *And why did you choose Belgorod as the center of your efforts in Russia?*

B.S. The festival has been a success owing to the support provided by Yevgeny Savchenko, the head of Belgorod region, after he had attended one of my concerts in Belgorod, where I had played with the Mezzo Music Chamber Orchestra conducted by Natalia Borovik. And then we fell into conversation and thought, why not conduct the From Classics to Jazz International Festival.

After the first festival had taken place, we gathered together at the end of it, and he said: “Borislav, I see that all the performers on stage were your friends. If it were not for you, all these talents would not have come here. So, I propose creating the annual BelgorodMusicFest—Borislav Strulev and Friends forum.”

“With your lucky touch I am all for it,” I replied. Since then, our festival has taken place for 8 years. There is no difference to me where I work, as long as the process is going on and there is the result. When I know that in Belgorod, in the new philharmonic hall, with the German organ

installed, with the new display, the hotel, the restaurant, freshly prepared delicious food and champagne, I am able to organize the same kind of festival as in Salzburg, France or New York, I merely do it.

G.K. *Could you name someone in the West who organized similar festivals on the basis of combining different fields of art?*

B.S. The first crossover festival organizer, who has been and will remain my idol, is Yehudi Menuhin.

G.K. *Have you ever communicated?*

B.S. No, but I remember the musician's performance—I was lucky to be a listener of his concert in the Tchaikovsky Concert Hall. I was stunned by his control of his spirit and body, including mastering the breathing technique discovered by Ravi Shankar, an Indian guru (1982), as well as by the ability to meditate. Menuhin built a specialized school for gifted musicians under 18 in Surrey (England). He was the first to lend a helping hand to M. Rostropovich, when he was having hard times. He was a Don Quixote of his trade, who did not think about money or advertising.

G.K. *Menuhin is a classic example. Who are the producers belonging to the progressive movement who are creating the new art?*

B.S. The time will help to evaluate the novelty. We live in the era of glut. While in Moscow about 30 concerts and exhibitions take place in one day, in New York the number can reach 130.

G.K. *I understand. In these conditions, working out of the criteria for evaluation of something new at the time of its emergence is rather complicated. In Carnegie Hall alone, three halls, where different concerts are performed, function simultaneously, don't they?*

B.S. Yes, large, medium and small. But at the same time, contemporary American producers, unlike the American audience, have little interest in the Russian academic art, especially in more contemporary art. But it was specifically for the sake of Russian performances—of V. Horowitz, L. Stokowski, I. Stern, I. Menuhin, M. Rostropovich, D. Oistrakh—that the audience stood in the queue that stretched around the Carnegie Hall building. Personally, I am thinking about organizing a new festival named in honor of P.I. Tchaikovsky. You know, he was invited to the opening of Carnegie Hall. I believe, the time will come.

G.K. *What is the attitude to the Russian culture in the States?*

B.S. No politician in the world can diminish the interest in the Russian art of music lovers of any western state. In America, everyone idolizes Rachmaninov. On the radio, 40% of the repertoire is Russian music. But we, in turn, should have more western music.

G.K. *So, the music composed in Russia is in demand in the USA?*

B.S. Yes, Tchaikovsky's Sixth Symphony, Shostakovich's Fifth Symphony, Rachmaninov's Symphonic Dances, any instrumental concert with an orchestra performed by a Russian soloist—such music is always relevant.

G.K. *Is there a lack of foreign music performance in Russia?*

B.S. Judging by the posters, I do not see the complete picture of the Western orchestral repertoire, such as works of Debussy, Ravel, Berlioz, Wagner, Korngold, Sibelius, Smetana, Honegger. I have not seen Dvorak's symphonies in the programs of the last 3–4 years. Producers say that they will not be able to sell out tickets for Smetana, because it is difficult to fill the halls for one and a half thousand people. Consequently, conformist organizers dictate the creative policy.

G.K. *A unified system responsible for the level of concerts has not been created, has it?*

B.S. There is no single system that is responsible for the level and promotion of concerts.

G.K. *What is your forecast for the development of the Russian and the foreign art in general and their cross-points, say, in your area of activity?*

B.S. I wish Russian artists could more easily respond to innovations in art and see their future in that.

G.K. *And will they be doing it?*

B.S. I wish them that.

G.K. *Is it easier to establish contact with people abroad?*

B.S. It seems to me that it is easier, and the forms of embodiment may be more daring. It's just like them, the advanced ones. I do want to meet such an artist, who would amaze me with their talent, in my contest. Therefore, I am doing everything possible for that. There are winners of the contests. It is very interesting to see how artists, including, for example, the unusually talented graduates of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, unveil their own vision of the world landscape, driven by the impulse sent by the representation of the cello.

G.K. *I have just published an article about understanding of the work of Ilya Glazunov through the prism of the psychology of art of Lev Vygotsky and of the principles of film editing by Sergei Eisenstein. Since no one had analyzed that in such a manner, the article was given a hostile reception. However, there were critics who appreciated its novelty, and thanks to them, it was published with two illustrations in two issues of *The Art and Science of Television*, one of the country's leading academic journals in the field of art and culture.*

B.S. Right. Apparently, one should not even bother with science or with art at all, if there is no opposition.

G.K. *As regards the prospects for the future. You said you would like to...?*

B.S. I would like to see more activity as part of ArtCello, as it provides a stepping stone for self-expression. I do not ask to copy Vasily Kandinsky or Marc Chagall, my favorite. But I tell the artists who I work with that they have a new stage—not a frame on the wall, but a cello format. Therefore, paintings created on the basis of the portrait of a Yamaha cello can appear on the stages of the whole world, including Carnegie Hall.

G.K. *You have told us what you would like, and now tell me how and what will happen?*

B.S. I think not too good just yet, because there is a trend in art, where the depth of artistic talent has become useless.

G.K. *What has become important?*

B.S. Getting the right entry ticket to the desired clan or structure. In earlier times, Chagall, in his paintings, could express the events that he had gone through in reality. The sincerity of that artist was the evidence of his genius. Now, having arrived in Paris after everything he had experienced, he would not have lived even for a week if he had not had the right gallery owner who would have come up with some kind of legend about him, overblown a PR scandal; then he might have sold something out for a month. Today, if your canvases are not exhibited in 5-6 most important galleries in the world where they should be shown, they will never go beyond the price limits of 3-5 thousand dollars within the lifetime. That is if you strike a good deal. Whoever you are. Making it into these galleries is almost impossible.

G.K. *And what does it take—money, sex, drugs?*

B.S. Money, sex, drugs. One may try hard to get into such a gallery by any means, but I feel very sorry for the artists who, on the way there, may fail to live up to see their ghostly happiness.

G.K. *What about the music?*

B.S. It is the same. There are aesthetic boundaries that make it possible to allow someone pass through onto the stage, as well as put someone on hold. Again, it all depends on who in this world is your patron. If you play masterly, well, that is an extra option, a nice bonus.

G.K. *How do you see your art and the effect of your projects on the development of musical culture in Russia and abroad?*

B.S. Every day for me is a reassessment of myself and cogitation, as well as the creation of something new. I have come up with a program called “The Cello in the Opera,” where I play all the opera arias on the cello. I have a project called “Deja Vu” performed by Dmitry Hvorostovsky, who passed away so early, to the music by Igor Krutoy. In memory of the great baritone, I have recorded his vocal part performed on the cello. Therefore, a project left without the performer (except the original) can exist in the instrumental version, since only the cello can imitate the timbre of the baritone.

My cello appears in films, theater, tango, ballet, jazz, choir programs. She soloed at the stadium at the opening of the XIX World Festival of Youth and Students. I love performing in funny roles. That is creativity! A true artist has to be able to play many different roles in life.

G.K. *Is this a matter of reinterpretation?*

B.S. Yes, and, as always, a risky reinterpretation due to my new art challenge to the music community. I can afford it because I have mastered all the stages of concert performance and achieved the public implementation of my own creative ideas. Among those stages was the period of study at the Central School of Music, a great number of classical concerts, and the performance of Soviet music. I won my main contest when I was noticed by Isaac Stern and Yo-Yo Ma, who invited me to work with them in New York with ICM Artists. And Marta Casals-Istomin, the widow of Pablo Casals, invited me to study at the Conservatory on a full scholarship.

I played Chopin’s Sonata in Carnegie Hall with Byron Janice, the only student of Vladimir Horowitz, an outstanding world’s Chopinist. I have reached the mark, after which one can play the same thing every day, repeating the achievements of the previous artists, albeit in your own way perfectly, or follow an untrodden path and discover other horizons. I have chosen the new. My cello appeared at the Russian Bolshoi Theater. I played there on stage (Lensky’s aria) as part of the Gala Concert in honor of Elena Obraztsova, who we were friends with and performed together—these are all unforgettable gifts of fate in my life.

G.K. *Before your concert at the Cathedral, you told your interviewer from the Korolevskiy Vorota [The King’s Gates] magazine in Kaliningrad that “several of your projects are related to theaters. The first is “Cello Fables” and the second is “Krylov’s Cello Fables.” I love fables, in the performances I voice them in an improvisational manner, being dressed in a specially tailored Krylov’s robe.¹” How do you see the integration of cello art with the theater today?*

B.S. Now I am creating a new genre—“cello opera”. This genre is expressed in a concert and theatrical form. (The obsession with opera, apparently, is no coincidence—all my ancestors were singers.) I am doing that to breathe a new life into sonata and symphony music. For example, the concerts of Saint-Saens, Dvorak or Lalo, have been played a lot all over the world this year. Managers do not know what to do to fill the hall for the soloist who has such a repertoire. However, Carmen, Tosca, Bohemia, Othello operas, although the audience have heard for a thousand times how they will begin and how they will end, are performed on and on. Why have we not combined

¹ *Vsejadnyj majestro. Interv'ju s violonchel'istom Borislavom Strul'jovym.* [The Omnivorous Maestro. An interview with cellist Borislav Strulev]. Nov 14, 2016. Retrieved April 04, 2019, from https://www.tvoybro.com/exclusive/582917594679000012_intierviu-s-violonchielistom-borislavom-struliovym/

the concert form with the opera aspects yet, with costume and visualization elements? All that can be enhanced with colors—without words, but everything will be clear. My dream is to make a flawless performance of Dvorak's Concert for Cello and Orchestra. The orchestra will be in the pit, I will be on the stage, and around—the performance with 3D, ballet, video and the relevant light switches that will be working together with the author's dynamic shades specified in the score. It seems to me that the future of the classics in the instrumental world may become as such.

G.K. *Fundamentally, the rethinking of the artistic imagery of the cello?*

B.S. Yes, I will implement this rethinking based on what is already there. If the opera is so “unsinkable” and its beauty is eternal, then why those qualities cannot be converted to a sonata concert? Moreover, the César Franca Sonata is, figuratively speaking, the opera of all operas.

G.K. *Well, or Beethoven's “Kreutzer Sonata” with the epigraph prefixed to it saying “A sonata in the concert style is almost a concert.”*

B.S. An instrumental sonata/concert with the narrative and landscape elements.

G.K. *I understand; it is one of the kinds of instrumental theater with picturesque projections on the backdrop of the stage.*

B.S. When a performing artist comes out to sing at a television show, there are decorations behind him. The question is, cannot he do without them? No, all that milieu is visually pleasing, and the music becomes more popular. Consequently, if we organize a concert by Eduard Lalo in a Spanish patio a'la Carmen, where Goya's paintings, bullfighters, bulls, red wine, the charm of Madrid will be displayed, it will become clear that it is real Spain. Moreover, if we could rethink Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Variations on a Rococo Theme—how wonderful it would be!

G.K. *At the Europa Plus radio station, the interviewer tried to imagine a picture of your performance in front of the audience of rural clubs and he failed,² to which you replied: “Now I am creating a show. That involves big stage, musical Du Soleil, flying acrobats, circus performance, that is a combination of electronic cello and special visual effects.”³*

B.S. Yes, that is an unforgettable project based on the music from my CelloShow CD. The combination of a live concert and circus performances, as well as dance and some art story. Even at regular ordinary classical concerts at philharmonic halls, I sometimes change the background on the screen, create a sensation of side scenes—immerse the viewers in the sensation of opera. Then a feeling of miracle occurs. In view of this, I wish that our listeners' and viewers' predestination be always accompanied by the miracle.

The time has come to create a new genre in music, that is “instrumental opera.”

* * *

Григорий Консон (в дальнейшем Г.К.). *Мы беседуем с Бориславом Струлевым, выдающимся современным виолончелистом, организатором культурных проектов международного значения, создателем новых перспективных подходов к концертному менеджменту как в России, так и за рубежом. С Бориславом нас связывает давняя дружба, начавшаяся еще в Международной благотворительной программе «Новые имена», когда мы выступали в одних и тех же концертах в России и за рубежом. Первый вопрос: как ты пришел к мысли создания проектов, которые настолько новы и перспективны, что удастся собрать таких разных известных деятелей, часто принадлежащих к противоположным художественным направлениям?*

² See: *Interv'ju Week & Star s Borislavom Struljovym* [Borislav Strulev's interview with Week & Star]. Dec 31, 2016. Retrieved May 04, 2019, from <http://www.europaplus.ru/index.php?go=News&in=view&id=28877>

³ Ibid.

Борислав Струлев (в дальнейшем **Б.С.**). Прежде всего мы вспоминаем нашу советскую систему обучения, которая была создана, в частности, в Центральной музыкальной школе (ЦМШ) при Московской консерватории. Когда в ней закрывались двери классов, то внутри царил необычайно творческая атмосфера. В ней были собраны гениальные дети со всего Советского Союза, обучавшиеся на разных инструментах. Ученики были необычайно мотивированы, так как понимали свою цель — стать, как минимум, «следующим» Ростроповичем, Ойстрахом, Гилельсом, Рихтером. Этот дух в чем-то напоминает сегодняшнюю манеру и синтез хороших фестивалей, где также, когда закрывается в зале дверь, разные музыканты из разных стран объединяются творческим духом. Я, как продюсер, понимаю, кого и как из своих несколько сотен друзей со всего мира, с кем я уже работал, наиболее ярко можно *репрезентировать*. Потому что, несмотря на то, что великие педагоги в ЦМШ открывали разные грани в таланте своих учеников, могли быть и упущения. У кого-то могла быть виртуозно развита техника, например, левой руки, но если с ним не работали над возможностями правой, то через 5 лет инструменталист ее переигрывал и бросал школу.

Так и на фестивале: можно пригласить гениального артиста, но с такой программой, что он окажется блеклым и неправильно воспринятым слушателями. А это влечет за собой аудио- и видеозаписи, на годы, формирующие ошибочное мнение о неизвестном, возможно, гениальном, но «нераскрученном» артисте.

Хотя в ЦМШ в то время никто никого особо не рекламировал, все хотели быть лучшими сами. Так же на моих фестивалях и в США, и во Франции, и в России я не иду от того, что показывается на основных телеканалах или раскручено на радио. Я иду от таланта, с кем уже играл и видел его в деле. И в этом для меня главное то, что нас всех объединяет: *гармония творчества*, которая заставляет из обыденного выступления создать нечто такое, что никто до нас не делал.

Есть определенные каноны для успеха фестиваля. И вот один из них: на нем обязательно *должна быть премьера*, которая будет соотнесена с юбилеем великого композитора. Не просто с Моцартом, Бетховеном, Брамсом. Мы их очень любим, но сейчас XXI век, и я связываю премьеры с нашими музыкантами-современниками. В этом году у фестиваля «VIII “BelgorodMusicFest 2019 — Борислав Струлев и друзья”» (см.: www.belgorodmusicfest.com, www.borislavstrulev.com) была параллель с Тихоном Николаевичем Хренниковым, благодаря которому я стал концертным виолончелистом, играя его произведения по всей России. Он поддерживал многих гениальных молодых музыкантов. Среди них — Евгений Кисин, Вадим Репин, Максим Венгеров, Валерий Гергиев и многих других. Правнук Хренникова (его назвали в честь деда: Тихон Хренников младший) по моей инициативе и последующему заказу от «BelgorodMusicFest 2019 — Борислав Струлев и друзья» написал произведение «Прохоровская битва», источником которого послужило трагическое событие, произошедшее в Белгородской области на Прохоровском поле. Никто ранее не догадался создать такое произведение, отразившее одно из крупных сражений в военной истории с применением бронетанковых сил. Вот один из принципов формирования программы фестиваля. Я давно хотел сыграть произведения Хренникова-старшего, которого сейчас забывают. Он рассказывал мне, с каким успехом Нью-Йоркская филармония исполнила его Первую симфонию, и он сам великолепно сыграл свой Фортепианный концерт. На закате его феноменальной карьеры как Председателя правления Союза композиторов СССР (1948–1991) мне удалось с ним поехать по России с исполнением его Сонаты и Концерта

для виолончели с оркестром. В его бытность я был юным виолончелистом, в игре которого он слышал элементы исполнения своих великих собратьев.

Таким образом, алгоритм моего замысла был построен на объединении нескольких составляющих: включении в концепцию фестиваля имени известного композитора и молодого автора, выявлении их родственных связей, музыкальная премьера на военно-историческое событие, произошедшее на Белгородчине. В итоге такого эксклюзивного события слушатели смогли заново пережить подвиг советских защитников, увековеченный в высокой художественной форме на понятном языке музыки. И весь фестиваль обычно насыщен такими этическими идеями в синтезе поэтического слова, театра, танца и музыки.

Однако каждый год — это постоянный риск для человека, который хочет воплотить в жизнь то, что происходило не три года назад, а, например, сто. Это необычайно сложно, поскольку сейчас и за один год в разных областях науки меняется технология. Поэтому приблизиться, например, к концептуальному художественно-театральному деятелю Сергею Дягилеву очень сложно.

Г.К. По-моему, ты уже много сделал тем, что оказался похожим на него внешне.

Б.С. Спасибо, но он привлекает меня своей прозорливостью и дерзновенными качествами. Как и многие тогда организаторы концертов, музыкальных сезонов, Дягилев очень рисковал, вкладывая средства в премьеры неизвестных произведений русского отечественного искусства. Это, однако, не случайно. Отсутствие риска — это самое неинтересное и вялое, что может быть в искусстве и устройстве фестивалей. Скуку не утаишь. Раньше было искусство Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна и др., музыканты были озабочены тем, чтобы создать нечто значительное, эпохальное. И даже если бы мог быть «провальный» концерт, его все помнили.

Сейчас понятия риска нет вообще. Продюсер просто подсчитывает, сколько он зарабатывает. А творчество, подобно энигме, живет само по себе. Кажется, что оно остановилось в развитии, но появляется кроссовер, например, опера в каком-нибудь немецком тяжелом стиле с сексуальным уклоном. Однако в искусстве нет новой «Кармен», «Тоски», «Ленинградской симфонии» Шостаковича, опер Вагнера.

Г.К. Почему?

Б.С. Потому что прячутся за технологию, 3D, например. Рэперы берут у классиков, классики — у рэперов. В постановках Большого театра России появились элементы скандальности. Искусство *нас использует, насмехаясь*. Проходит 15 лет и все уходит в лету. Когда я еще учился в ЦМШ, мне говорили: «Не вздумай играть как Даниил Шафран (даже термин был тогда характерный — «шафранизм», под которым подразумевалась стилистическая манерность, якобы неадекватное вибрато, глиссандо и т.д.). Прошло 20 лет, и когда мы слушаем гения Даниила Шафрана, мы осознаем, что его откровения мало, кто понимает и может повторить. Это самое убедительное и чувствительное прочтение. Современный английский виолончелист Стивен Иссерлис недоумевает, почему столь выдающийся музыкант не занял на международном музыкальном Олимпе самого высокого места. В память о Шафране Иссерлис делает вечера в Вигмар-холле.

Однако есть и более яркие примеры. Так, Альфред Шнитке совсем недавно еще был абсолютно новым и далеко не сразу признаваемым явлением мирового искусства.

Г.К. Сейчас он — классик.

Б.С. Да. Однако, притом, что жанры и стили над нами, говоря образно, *издеваются*, я хочу пожелать нашим читателям «не потерять себя», потому что время, стили, конъюнктура

чудовищны. Это постоянное лото. Ты не знаешь, будет ли твой второй «Черный квадрат» так же популярен или нет, будет ли оценен романтизм в твоём балете или симфонии, стоит ли писать «Реквием» мира и дружбы, стоит ли писать «Реквием» мира и дружбы России с Америкой? Мне кажется, что только великая новая музыка имеет самую главную силу объединять нации, и так было всегда. Думается, что великие продюсеры и исполнители — выше этих временных данностей, но делают, если даже со скандалом, более глубокие, сенсационные для искусства вещи. Мы помним деятельность Дягилева, Стравинского, Балачина, помним советские годы как сильнейшие в эпохе отечественной музыки, которая была для меня как романтика и любителя современного искусства эталонной, неуступающей нашим западным собратьям. Если мы вспоминаем знаменитые песни Фрэнка Синатры, то в это время также звучали, к примеру, песни Исаака Дунаевского, которые остались на слуху у наших родителей, бабушек и дедушек. И я уверен, что мой сын сможет стать благородным человеком только после того, как узнает высокохудожественные произведения. Я хотел бы, чтобы современные молодые люди формировали свой вкус на базе классики, а уж потом слушали поп-музыку 1990-х годов, которая в сравнении с шедеврами прошлых эпох проигрывает. Следовательно, задача современного продюсера, который объединяет талантливых людей, — не просто собрать музыкантов и попросить сыграть что-то лучшее, а сделать нечто свое, независимое. Надо по-новому взглянуть на все хорошее, что уже было, посмотрев не от точки А до точки Б, а стараться увидеть от А до Я.

Г.К. *Исходя из того, что ты говоришь, мне пришло на ум выражение Председателя Сбербанка РФ Германа Грефа, который в своей критике российской государственной машины говорил, что «система генерирует процесс», то есть, чем меньшего результата она добивается, тем больший процесс она генерирует. В нашей — музыкантской области — подобное явление во многом обусловлено детерминированностью мышления продюсеров, менеджеров, музыкантов — людей, которые не особо нацелены на поиск нового и необычного. Они даже готовы пожертвовать частью своей индивидуальности, только чтобы встроиться в классический формат. Такой феномен наблюдается не только в области поп-музыки, но и в сфере классического искусства. Почему российскому продюсеру должно быть интересно придумать что-то новое, если можно просто коммерциализировать проект, основанный на старых, но весьма прибыльных идеях?*

Б.С. Каждому отечественному создателю своего произведения сегодня важна *стимуляция идеи российской державности*, подъем которой наблюдается сейчас, в то время как раньше мы были «прибиты» ее потерей. Причиной здесь является отсутствие в искусстве большого Я. Потому что 99% в продукции отечественного телевидения составляют выкупленные у зарубежных правообладателей старые программы, переведенные на русский язык. Как только это прекратится, и мы поймем, что, кроме «Поля чудес» и «Что, где, когда?», надо создавать свое. Ведь была же программа «Музыка в эфире» как эталон связи народа с культурой. Но по причине внутренней духовной ущербности, отсутствия понимания великой державы, ее нет. А между тем концепции отечественных программ, нацеленных на то, чтобы учить наш народ быть гуманнее, умнее, уже созданы.

Г.К. *Причиной подобного положения можно считать засилье продюсеров-«улиток», присосавшихся к финансовой стороне творчества?*

Б.С. Да, поэтому XXI век принес некую тоску по классике. Спасибо YouTube, который позволяет воспроизвести любое выступление, мастер-классы, чего нам так не хватало в

годы учебы. Сейчас все стало гораздо доступнее — скорость восприятия и быстрота обучения, по сравнению с прошлым, возросла. К сожалению, наш век во многом лишен духовности. Он говорит нам: «работайте под копирку, не надо создавать “Черный квадрат”, может, он будет розовый или вообще появится картина “Белая стена”».

Г.К. *Нежелание делать что-то новое, оригинальное?*

Б.С. Страх или/и неправильное копирование моделей развития зарубежного искусства. Наконец, обычный финансовый аспект: очень часто не хотят делать дорогостоящую программу, если есть даже небольшой риск. И в СМИ в целом фактически идет деградация культуры вещания. Таким образом, мы имеем палку о двух концах. В магазинах стало много колбасы, но мало новой хоровой музыки, много вина и виски — мало молодых поэтов. Как же мы получим нового Владимира Маяковского, если у нас не открыто медиапространство? Может быть, есть где-нибудь мальчик, который живет и сочиняет, а мы о нем ничего не знаем, как и он о нас. А юный поэт не может прилететь к нам с Дальнего востока в Москву. Нет денег на дорогие билеты, чтобы прибыть сюда с родителями. Иной раз дешевле слетать в Милан или Париж.

Г.К. *Ну, можно эконом-классом и только при одном сопровождающем. Впрочем, остроты проблемы новизны искусства и его полноценной репрезентации в медиапространстве данное решение все равно не снимает. В этой связи можно ли попросить тебя рассказать об успешных здесь примерах из своего личного музыкально-исполнительского опыта?*

Б.С. Играя на электровиолончели «Ямаха», я изобрел свое ноу-хау. Зная, что этот инструмент визуально бедный (один гриф и вокруг него сплошные пустоты, отсутствуют деки), придумал, как его использовать не только в виде игры на концертах, но и в плане художественных выставок. Пустоты внутри виолончели Ямаха заполнил определенным материалом, после чего на ней стало возможным крепить оригинальные холсты с работами художников. А затем организовал Международный конкурс искусства по живописи на виолончели — ArtCello Competition (см.: www.artcello.ru, www.borislavstrulev.com), где художники выразили свое собственное видение образа виолончели. В числе попечителей и членов жюри конкурса — потрясающие мастера, живущие как в России, — Михаил Молочников, Александр Жерноклюев, так и в Америке: Василий Кафанов, Юрий Горбачев, Марк Костаби. На виолончели теперь могут *играть* коллажи фотографий (что должно интересовать фотографов), цвета, приемы компьютеризации, и все это может отражаться на огромном экране. На исполнителя может быть направлена камера и проекция картин, которая выводится на экран, чтобы все детали были видны.

Параллельно с новым импульсом в развитии живописи произошло еще одно событие. С подачи министра культуры и туризма Калининградской области Андрея Ермака и Янтарно-краснодеревной мануфактуры «Емельянов и сыновья» мы создали виолончель из янтаря. Она безумно тяжелая и безумно красивая. Теперь янтарь зазвучал, и можно сказать, что этот инструмент — самый старый в мире, поскольку янтарь на нем действительно старый — ему 1000 лет. Это то же ArtCello!

Таким образом, у меня инструмент получился в виде музейного экспоната, с которым я в Колумбийском университете прочитал лекцию о современном искусстве России. Конечно, мое изобретение — не «Черный квадрат», но Artcello лет через 100 еще могут помнить, потому что, благодаря своим дигитальным свойствам, электровиолончель Ямаха в со-

стоянии воссоздать любой звук. Могу исполнять сюиты Баха, используя тембры Кельнского органа, фактически превращаясь в органиста. И это тем более ценно, что сам Бах никогда не писал виолончельные сюиты, сидя за виолончелью. А тут открываются другие горизонты построения музыкальной лексики и фраз.

Однако я сталкиваюсь с фактами абсолютного непонимания, когда мне говорят «а зачем? Ну, вышел, сыграл, получил гонорар, ушел, а все остальное — зачем?».

Г.К. *А что на это отвечаешь?*

Б.С. Ответ должен звучать со стороны спрашивающего: «А почему этого не сделал я?». Поясню, почему. Например, парализованная девочка из глубинки, скачав лекало для участия в конкурсе, может в своей картине реализовать себя как художник. А я, получив через FedEx ее холст, могу воплотить те музыкально-художественные образы, которые она представляла во время создания своей картины, и исполнить ее в любой стране. Маститые художники, добившиеся успеха, члены Попечительского совета, сидящие в жюри конкурса ArtCello, говорят мне, что они, наконец, *услышали звучание своих картин и что они мечтали своими красками, подобно чувствованию запаха парфюмерии, пробудить в зрителях слышание живописной палитры.*

С одной стороны, виолончель существует уже сотни лет, а с другой — *она никогда еще не служила в качестве идеально сложенной натурщицы, в которую художники любовно вкладывают новые смыслообразы.*

Г.К. *Это же воплощенная мечта Александра Скрябина?*

Б.С. В какой-то мере. На виолончели стоит программа, которая, говоря образно, переводит звук в цвет: соль — зеленая, ре — красная, си — фиолетовая и так далее. Я работаю как виолончелист, а компьютер дорисовывает, как если бы это был живописец-абстракционист.

И здесь мне хотелось бы показать несколько исключительно интересных виолончелей, сделанных самыми разными мастерами¹:

Илл. 1. Работы современных художников



¹ Работы, представленные ниже, принадлежат следующим авторам (в порядке появления изображений в основном тексте интервью): Людмиле Дьяченко и Михаилу Шевцову, Марку Костаби, Александру Жерноклюеву, Василию Кафанову, Ивану Складчикову. Фото из личного архива Борислава Струлева.



Поэтому девиз сегодняшнего дня в искусстве — не повторять, не бояться, не мешать себе, если есть Богом что-то данное, не мешать этой связи, чтобы сделать то, ради чего мы созданы, работаем и живем. Если что-то из сказанного выполнить — уже хорошо, хотя это тяжело. Можно собрать шатер, поставить на паркинге, сделать 4–6 огромных экранов в 3D (а уже есть и 5D) назвать «Ван Гог» в честь великого художника, пустить переезжающие музейчики, воспроизвести подсолнухи, луга, его портреты. Ходят люди, делают селфи. Сейчас очень модны так называемые приезжающие музеи: приехали, месяц постояли, экспозицию показали, уехали. Это хорошая идея для показа искусства детям. А если маленькую картину Ван Гога, «Ботинки» («Башмаки») в оригинале, которая находится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, показать 10-летнему ребенку? Не знаю, какое первое впечатление произведет на ребенка эта картина, если сравнить с музеем, где она же экспонируется

в 3D. Поэтому, казалось бы, вариант репрезентации шедевров искусства посредством данной инновации хорош. Однако фактически все действия этих скороспелых «3D музейщиков» — паразитирование на великом (хотя Ван Гог великим стал не сразу) за счет некоей арт-технологии по сходной цене. То же происходит и с балетом, музыкой. Некоторые пытаются писать под американского композитора Филипа Гласса, подчас повторяя его некоторые музыкальные обороты. Но это, однако, не работает.

Г.К. Ты все время хочешь поломать привычный порядок вещей. Но люди цепляются за то, к чему они привержены. А инерция восприятия — великая вещь, которая, с одной стороны, не дает миру исчезнуть в никуда, а с другой — тормозит прогресс. Деятельность человека, который пытается нарушить стереотипы, не всегда приветствуется. Как же удастся реализовывать проекты, направленные на создание чего-то нового?

Б.С. Мною движет мой инструмент, потому что я прежде всего — виолончелист. Все проекты зарождаются только с точки зрения музыканта, который просто прожил столько времени, поехал, повидал, пови выступал, а теперь делится своим опытом. Все остальное — это вообще новая гибридная профессия. Убежден, что каждый успешный музыкант обязан быть благотворителем, продюсером, общественным деятелем.

Г.К. Но многие с тобой не согласятся.

Б.С. Могут не соглашаться, но сами они так или иначе это делают. Это факт.

Г.К. Сильный аргумент.

Б.С. Если ты музыкант и Баха играешь только дома, то это прежде всего нечестно по отношению к Баху. Потому что, если ты это делаешь хорошо, то тебя должна слушать твоя публика. Исполнитель — это проводник между композитором и слушателями, которые после концертов подходят ко мне и говорят, что у них меняется жизнь, улучшается здоровье, и им не нужны таблетки для сердца.

Г.К. А тебя больше хвалят или критикуют?

Б.С. Мне вообще интересно читать не грубости каких-то злых завистников, а позитивную критику, хочется видеть в ней некий полезный укус пчелы. Критик должен дать совет, чтобы исполнитель стал лучше, а не был деморализован.

Г.К. Какие твои наиболее крупные проекты?

Б.С. Начнем с последнего. Живя с 1993 года «между» Нью-Йорком и Москвой, работая с известными виртуозами в разных жанрах, я встречал много выдающихся музыкантов. Это богатство моей жизни, которое дало мне возможность организовать музыкальную серию русских вечеров в Нью-Йорке «Борислав Струлев и друзья». Серия проходит в международных культурных еврейских центрах на 92-й Стрит и где расположен известный «Еврейский музей», размещенный в залах величественного особняка Варбургов. Много лет серия существовала на 76-й Стрит и Амстердам-авеню с изумительным концертным залом почти рядом с Линкольн-центром. Серия также проходит в знаменитом джазовом клубе Birdland, где исполняется та музыка, которая вполне может звучать и в джазовой интерпретации. Я оказался тем, кто впервые выступил в этом клубе с произведениями Баха, исполнив их на инструменте Антонио Страдивари, принадлежавшем ранее выдающемуся музыканту Сержу Александру Баржанскому, который дружил с Альбертом Эйнштейном, играл в Струнном квартете королевы Елизаветы, а жена виолончелиста помогала ей осваивать искусство скульптуры (именно Баржанскому Э. Блох посвятил свою еврейскую рапсодию для виолончели с оркестром «Шломо»). Его инструмент был дан мне в Нью-Йорке, и я играю на нем и сейчас.

В таких музыкальных вечерах участвовали музыканты самых разных профессий, вплоть до битбоксеров и степистов. Так что в моих фестивалях всегда собирались как академические инструменталисты и певцы, так и джазмены, как поэты, так и актеры. На основе такой практики и возник BelgorodMusicFest — «Борислав Струлев и друзья», который стал очень значительным, широкомасштабным и притягивающим к себе выдающихся мастеров. Я его называю «Маленький Зальцбург», куда приезжали Ильдар Абдразаков, Анна Аглатова, Алексей Архиповский, Нани Брегвадзе, Денис Буряков, Святослав Бэлза, Давид Газаров, Айдар Гайнуллин, Сергей Дрезнин, Орос Золтан, Нино Катамадзе, Александр Князев, Агунда Кулаева, Роби Лакатош, Мишель Легран, Аркадий Лейтуш, Евгений Маргулис, Альберт и Александр Марковы, Владимир Маторин, Юлия Махалина, Сергей Накаряков, Елена Образцова, Олеся Петрова, Валерий Пономарев, Леонид Пташка, Алексей Татаринцев, Виктор Третьяков, Элиас Файнгерш, Аркадий Шилклопер, ELDAR, Janoska Ensemble и другие.

В рамках BelgorodMusicFest сформировалось второе направление — медийное, которое набирает большую силу и существует уже 2 года. В него входят критики, журналисты, комментаторы, спикеры разных профилей, выступающие перед студентами Белгорода. Надеюсь, что эта сфера деятельности фестиваля будет раскрыта в содружестве с нашим партнером — информационным агентством и газетой «Музыкальный Клондайк», которая пишет о фестивалях и конкурсах в России и за рубежом.

Третья составляющая нашего фестиваля BelgorodMusicFest: Competition. Это региональный смотр талантов из местных 50-ти музыкальных школ региона. В этом году было проведено первое состязание юных музыкантов, в котором приняли участие 58 белгородских детей. Победителей было пятеро, но я как художественный руководитель конкурса сказал, что такого количества премий мало, потому что талантливых детей оказалось гораздо больше. Поэтому премий дали 15. К сожалению, достижения Белгорода в исполнении академической музыки, для которой требуются скрипка, виолончель, пока еще не так существенны. Но народное творчество (пение, баян) находится на высоком уровне. Тем не менее мы надеемся на то, что конкурс будет расти и станет Всероссийским, а впоследствии, Международным.

Г.К. *Есть ли за рубежом подобные проекты, если да, то какие?*

Б.С. Во Франции в исторической столице Савойи Шамбери, что под Лионом, у меня в течение многих лет был такой же, как и в Белгороде, американско-русско-французский фестиваль Кор де Пик. Я был одним из организаторов, а соорганизатором — мой друг, выпускник Джульярдской школы, скрипач Жан-Марк Филипс-Варжабедян из Парижа.

Кроме того, где бы я ни играл, я стараюсь оказать помощь детям, больным онкологией, находящимся под опекой организованного в 2002 году Благотворительного фонда «Настенька». Им руководит Джамиля Алиева, которая много лет спасает детей. Выступая в разных странах, я, будучи попечителем этого Фонда, всегда рассказываю о них и прошу людей помогать им.

Г.К. *А почему в России ты избрал в качестве центра своих усилий именно Белгород?*

Б.С. Фестиваль получился благодаря поддержке главе Белгородской области Евгению Савченко, когда он посетил один из моих концертов в Белгороде, где я играл с Камерным оркестром Mezzo Music под управлением Натальи Боровик. А после мы разговорились и подумали, почему бы не провести Международный фестиваль «От классики до джаза»?

Когда прошел первый фестиваль, мы по окончании собрались, и он сказал: «Борислав, я вижу, что на сцене были все ваши друзья. Если бы не Вы, все эти артисты к нам не приехали. Поэтому предлагаю создать ежегодный форум BelgorodMusicFest — “Борислав Струлев и друзья”».

Я ответил, что с его легкой руки — я только «за». С тех пор, в течение 8 лет, проходит наш фестиваль, для меня нет разницы, где работаю, — был бы процесс и результат. Если знаю, что могу сделать в Белгороде, в новой филармонии, с находящимся в ней немецким органом, новым экраном, отелом, рестораном, только что приготовленной вкусной едой и шампанским такой же фестиваль, как в Зальцбурге, во Франции или Нью-Йорке, то беру и делаю.

Г.К. *А на Западе ты мог бы назвать кого-нибудь из тех, кто проводил подобные фестивали на основе объединения разных видов искусства?*

Б.С. Первый кроссовщик (от слова кроссовер), который был и останется моим кумиром, — это Иегуди Менухин.

Г.К. *Вы общались?*

Б.С. Нет, но я помню выступление музыканта — сумел попасть на его концерт в Концертном зале им. П.И. Чайковского. Меня поразила его воля во владении своим духом и телом, в том числе освоение дыхательной техники, которая была открыта индийским гуру Рави Шанкаром (1982), умение медитировать. Менухин построил в графстве Суррей (Англия) для одаренных музыкантов в возрасте до 18 лет специализированную школу. Первым протянул руку помощи М. Ростроповичу, когда ему было тяжело. Это Дон Кихот своего дела, который не думал о деньгах и рекламе.

Г.К. *Менухин — это классический пример. Кто такие продюсеры прогрессивного направления, которые создают новое искусство?*

Б.С. Оценить новизну поможет время. Мы живем в эпоху перенасыщения. Если в Москве за один день проходит примерно 30 концертов с выставками, то в Нью-Йорке — может доходить до 130.

Г.К. *Понимаю. В этих условиях критерии оценки нового в момент его появления затруднены. В одном только Карнеги-холл в одновременности работают три зала, где исполняются разные концерты?*

Б.С. Да, большой, средний и малый. Но при этом у современных американских продюсеров, в отличие от американской же публики, очевиден весьма небольшой интерес к академическому русскому искусству, особенно к более современному. А ведь именно ради русских выступлений — В. Горовица, Л. Стоковского, И. Стерна, И. Менухина, М. Ростроповича, Д. Ойстраха — публика стояла в очереди вокруг здания Карнеги-холла. Сам я сейчас думаю о создании нового фестиваля им. П.И. Чайковского, ведь он был приглашен на открытие Карнеги-холла. Думаю, время придет.

Г.К. *Какое отношение в Штатах к русской культуре?*

Б.С. Никакой в мире политик не сможет снизить интерес к российскому искусству любителей музыки любого западного государства. В Америке все боготворят Рахманинова. На радио 40% репертуарного листа — это русская музыка. А вот нам бы побольше западной.

Г.К. *Значит спросом в США пользуется музыка, созданная в России?*

Б.С. Да, Шестая симфония Чайковского, Пятая Шостаковича, Симфонические танцы Рахманинова, любой инструментальный концерт с оркестром в исполнении русского солиста — такая музыка всегда востребована.

Г.К. *А в России не хватает исполнения зарубежной музыки?*

Б.С. В наших афишах я не вижу полной картины западного оркестрового репертуара, произведений Дебюсси, Равеля, Берлиоза, Вагнера, Корнгольда, Сибелиуса, Сметаны, Онеггера. В программах последних 3–4 лет не встречал симфоний Дворжака. Продюсеры говорят, что они не смогут продать билеты на Сметану, потому что трудно заполнить залы на полторы тысячи человек. Следовательно, конъюнктурные организаторы диктуют политику творчества.

Г.К. *Единой системы, которая отвечает за уровень концертов, не создано?*

Б.С. Единой системы, которая отвечает за уровень и пропаганду концертов, нет.

Г.К. *Каков твой прогноз насчет развития русского и зарубежного искусства в целом и точек их пересечения, скажем, в твоей области?*

Б.С. Хотелось бы, чтобы русские художники могли легче откликаться на новшества в искусстве и видели в этом свое будущее.

Г.К. *А они будут это делать?*

Б.С. Я им этого желаю.

Г.К. *За рубежом легче идут на контакт?*

Б.С. Мне кажется, что легче, а формы воплощения могут быть более дерзновенными. Авангард — он такой. Сам хочу в рамках своего конкурса встретить такого художника, который поразил бы меня своим талантом. Потому все для этого делаю. Есть победители курсов. Очень интересно посмотреть, как художники, в том числе, например, необычайно талантливые выпускники Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, раскрывают свое собственное видение картины мира, исходя из импульса, посланного им образом виолончели.

Г.К. *Как раз только что опубликовал статью о понимании творчества Ильи Глазунова сквозь призму психологии искусства Льва Выготского и принципов киномонтажа Сергея Эйзенштейна. Поскольку живопись таким образом раньше никто так не анализировал, статья была встречена «в штыки». Однако нашлись критики, которые оценили ее новизну, и благодаря им она с большим количеством иллюстраций была опубликована в двух номерах одного из ведущих академических журналов страны в области искусства и культуры — «Наука телевидения».*

Б.С. Верно. По-видимому, за науку, как и за искусство, если нет противодействия, вообще браться нельзя.

Г.К. *По поводу перспектив будущего. Ты сказал, что тебе бы хотелось... ?*

Б.С. Мне бы хотелось увидеть большую активность в рамках ArtCello, ведь у него есть плацдарм для самовыражения. Я не прошу копировать Василия Кандинского или моего любимого Марка Шагала. Но говорю художникам, с которыми работаю, что у них есть новая сцена — не рамка на стене, а формат виолончели. Поэтому, создавая картины на основе *портрета* виолончели Ямаха, они могут попасть на сцены всего мира, в том числе и Карнеги-холла.

Г.К. *Ты сказал, чего бы тебе хотелось, а теперь скажи, как и что будет?*

Б.С. Я думаю, пока ничего хорошего, потому что сложилась тенденция в искусстве, где стала безразлична глубина художественного таланта.

Г.К. *А что стало важно?*

Б.С. Получение правильного входного талона в нужный клан или структуру. Раньше Марк Шагал мог передавать в живописи события, которые он выстрадал в действительности. Искренность этого художника была свидетельством его гениальности. А сейчас он, попав в Париж после всего пережитого, не прожил бы и недели, если бы у него не было *правильного галерейщика*, который придумал бы о нем какую-нибудь легенду, раздул PR-скандал, и тогда у него, может быть, в течение месяца что-нибудь и попродавалось. Сегодня, если твои холсты не висят в 5–6 самых важных галереях мира, где должны экспонироваться, они никогда при жизни не выйдут за ценовые пределы 3–5 тысяч долларов. И это при удачной сделке. Кто бы ты ни был. Попасты в эти галереи — практически нереально.

Г.К. *А что должно быть — деньги, секс, наркотики?*

Б.С. Деньги, секс, наркотики. Можно стараться попасть в галерею любыми способами, но мне очень жаль художников, которые по пути к ней могут и не дожить до своего призрачного счастья.

Г.К. *А в музыке?*

Б.С. То же самое. Есть эстетические рамки, которые дают возможность пропустить кого-то на сцену, а кого-то нет. Опять же все зависит от того, кто в этом мире является твоей протекцией. А если человек хорошо играет, что ж, — это дополнительная опция, приятный бонус.

Г.К. *А как ты видишь свое искусство и влияние твоих проектов на развитие музыкальной культуры в России и за рубежом?*

Б.С. Каждый день для меня — это переоценка самого себя и осмысление и создания чего-то нового. Я придумал программу под названием «Виолончель в опере», в которой играю все оперные арии на виолончели. У меня есть проект «Дежавю» в исполнении безвременно ушедшего Дмитрия Хворостовского на музыку Игоря Крутого. В память о великом баритоне я записал его вокальную партию на виолончели. Поэтому оставшийся без исполнителя проект (помимо оригинала) может существовать в инструментальной версии, поскольку тембру баритона может подражать только виолончель.

Моя виолончель появляется в кино, театре, танго, балете, джазе, программах с хорами. Она солировала на стадионе на открытии XIX Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Я люблю выступать и в смешных амплуа. Это и есть творчество! Настоящий артист должен уметь играть много разных ролей в жизни.

Г.К. *Это вопрос реинтерпретации?*

Б.С. Да, причем, как всегда, рискованной вследствие очередного моего арт-вызова музыкальному сообществу. Могу позволить себе это, потому что освоил все ступени концертного исполнительства и дошел до публичной реализации собственных творческих замыслов. В числе этих ступеней был период учебы в ЦМШ, множества классических концертов, игры советской музыки. Самый главный мой конкурс — это то, что меня заметили Исаак Стерн и Йо Йо Ма, которые пригласили работать с ними в Нью-Йорке с компанией ICM Artists. А вдова Пабло Казальса Марта Казальс-Истомин пригласила на обучение в Консерваторию на полную стипендию.

С единственным учеником Владимира Горовица Байроном Дженисом, выдающимся шопенистом мира, я играл Сонату Шопена в Карнеги-холле. Мною была достигнута планка, после которой можно играть каждый день одно и то же, повторяя достижения предыдущих исполнителей, пусть и по-своему прекрасно, или идти по неведомому пути и открывать для себя иные горизонты. Я выбрал новое. Моя виолончель оказалась в Большом театре РФ.

Играл там на сцене (арию Ленского) в рамках Гала-концерта в честь Елены Образцовой, с кем мы дружили и вместе выступали — это незабываемые дары судьбы в моей жизни.

Г.К. *Собеседнику из калининградского журнала «Королевские Ворота» перед своим концертом в Кафедральном соборе ты сказал, что «несколько твоих проектов связаны с театрами. Первый — “Басни Cello”, второй — “Виолончельные басни Крылова”. Я очень люблю басни, в спектаклях озвучиваю их в импровизационной манере, одетый в специально сшитый крыловский халат»¹. А сегодня как ты представляешь себе интеграцию искусства виолончели с театром?*

Б.С. Сейчас создаю новый жанр — «виолончельную оперу». Жанр этот выражен в концертно-театральной форме. (Тяга к опере, видимо, не случайна — все мои предки были певцами.) Делаю это, чтобы дать новую жизнь сонатно-симфонической музыке. Концерты Сен-Санса, Дворжака или Лало, Шумана, например, уже в этом году во всем мире были сыграны множество раз. Менеджеры не знают, что сделать, чтобы заполнить зал для солиста с этим репертуаром. А на оперы «Кармен», «Тоска», «Богема», «Отелло», хотя в тысячный раз знают, чем начнется и чем закончится, идут, не переставая. Почему до сих пор мы не объединили концертную форму с оперными аспектами, с элементами костюмирования и визуализации? Это все можно *обыграть* красками — без слов, но все будет понятно. Мечтаю сделать эталонное исполнение Концерта для виолончели с оркестром Дворжака. Оркестр будет находиться в яме, я — на сцене, а вокруг — действия с 3D, балетом, видео и соответствующими световыми переключениями, которые будут работать вместе авторскими динамическими оттенками, указанными в партитуре. Мне кажется, что таковым может стать будущее классики в инструментальном мире.

Г.К. *По сути, переосмысление художественной образности виолончели?*

Б.С. Да, я воплощу такое переосмысление на основе того, что уже есть. Если опера является такой «непотопляемой», а ее красота вечной, то почему эти качества нельзя перевести на сонату-концерт? Тем более, что Соната Сезара Франка — это, фигурально говоря, всем операм опера.

Г.К. *Ну, или «Крейцера соната» Бетховена с предпосланным ей эпитафией «Соната в концертном стиле — почти что концерт».*

Б.С. Инструментальная соната/концерт с сюжетно-пейзажными элементами.

Г.К. *Понимаю, один из видов инструментального театра с живописными проекциями на заднике сцены.*

Б.С. Когда артист в телевизионном шоу выходит петь, позади него находится декорация. Спрашивается, разве он без нее не мог обойтись? Нет, весь этот антураж и глазу приятен, и музыка становится более популярной. Поэтому, если мы сделаем Концерт Эдуара Лало в испанском дворике а'ла «Кармен», где будут изображены картины Гойи, тореадоры, быки, красное вино, мадридский колор, то станет понятно, что это настоящая Испания. А если переосмыслить Вариации на тему *рококо* Петра Ильича Чайковского — как было бы прекрасно!

Г.К. *На радио «Европа Плюс» интервьюер попытался представить себе картину твоего выступления перед слушателями сельских клубов и не смог², на что ты ответил: «Я*

¹ Всеядный маэстро. Интервью с виолончелистом Бориславом Струлевым. 14 нояб. 2016. URL: https://www.tvoybro.com/exclusive/582917594679000012_intierviu-s-violonchelistom-borislavom-struliovym. [Дата обращения: 04.04.2019.]

² См.: Интервью Week & Star с Бориславом Струлевым. 31 дек. 2016. URL: <http://www.europaplus.ru/index.php?go=News&in=view&id=28877>. [Дата обращения: 05.04.2019.]

сейчас создаю шоу. Это большая сцена, музыкальный Дю Солей, летающие акробаты, цирковые внутренние номера, это сочетание электронной виолончели и специальных визуальных эффектов»³.

Б.С. Да, это незабываемый проект на музыку с моего диска «Celloshow». Соединение живого концерта и цирковых номеров, а также танца и некой арт истории. Даже на обыкновенных регулярных классических концертах в филармониях я иногда меняю на экране фон, делаю ощущение кулис — погружаю зрителя в ощущение оперы. И тогда возникает ощущение чуда. Поэтому желаю нашим слушателям и зрителям, чтобы чудо всегда сопровождало их жизненному предназначению.

Borislav B. STRULEV

Cellist, Music Director, the «BelgorodMusicFest» and the «MEDIA+MUSIC» forum, the founder of ArtCelloLab

СТРУЛЕВ Борислав Борисович

Виолончелист, музыкальный директор международного музыкального фестиваля «BelgorodMusicFest» и форума «MEDIA+MUSIC», основатель конкурса «ArtCelloLab»

strulevborislav@gmail.com

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

³ Там же.

**Valentin G. BOGOROV, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Г.Р. Консона с В.Г. Богоровым**

WEB OF SCIENCE FOR SCHOLARS IN HUMANITIES

WEB OF SCIENCE ДЛЯ УЧЕНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Abstract. Grigoriy Konson's interview with Valentin Bogorov, Head of *Clarivate* Educational Programs Department, covers the topical subject of presenting scientific information on the Web of Science international platform, which is produced by the *Clarivate*. Based on the history of this scientific citation database, the company's representative shows its global scale, the absolute need and importance in the scientific world; he also reveals the structure of the *Web of Science*, which is based on the key scientific citation database—*Web of Science Core Collection*, containing archives of scientific journals and information about all publications that are indexed in the database. Bogorov pays special attention to the position of Russian scientific journals, noting not only the rapid growth in the representation of the Russian STEM disciplines, but also the increase in the number of publications on social and human sciences indexed in the *Web of Science*. A new information tool, which is considered separately, is a network of regional scientific databases: they are characterized by fresh, more democratic attitude towards the selection of scientific journals. The “open access” revolution allows readers to study academic periodicals in full-text mode, which indicates a gradual blurring of the boundaries between abstract and full-text databases. At the same time, the explosive growth in the number of scientific articles passes particular value to information quality filters and navigation systems. It is this role that the *Web of Science* is meant to play.

Keywords: Web of Science Core Collection, Scopus, Russian Science Citation Index, Clarivate, academic journals, scientific information, Russian science

Аннотация. Интервью с руководителем отдела образовательных программ компании Clarivate Валентином Богоровым посвящено актуальной теме представления научной информации на международной платформе Web of Science, которую и производит отмеченная компания. Исходя из истории этой базы данных научного цитирования, представитель компании показывает ее глобальный масштаб, безусловную необходимость и значимость в научном мире, раскрывает структуру Web of Science, в основе которой находится ключевая база данных научного цитирования — Web of Science Core Collection, где содержатся архивы научных журналов и информация обо всех публикациях, которые индексируются в базе данных. В.Г. Богоров уделяет особое внимание месту российских научных журналов, отмечая не только быстрый рост представительства отечественной точной науки, но и увеличение числа публикаций по общественным и гуманитарным наукам, индексируемых в Web of Science. Отдельно рассматривается новый информационный инструмент — региональные научные базы данных, которые характеризуются новыми, более демократичными принципами отношения к отбору научных журналов. Революция «открытого доступа» позволяет читателям изучать академическую периодику в полнотекстовом варианте, что свидетельствует о постепенном стирании граней между реферативными и полнотекстовыми

базами данных. При этом взрывной рост количества научных статей придает особую важность фильтрам качества информации и системам навигации в ней. Именно эту роль и призвана играть Web of Science.

Ключевые слова: Web of Science Core Collection, Scopus, Russian Science Citation Index, Clarivate, научные журналы, научная информация, российская наука

Григорий Консон (в дальнейшем — *Г.К.*). *Мы беседуем с Валентином Богоровым, руководителем отдела образовательных программ компании Clarivate (далее — В.Б.), которой принадлежит международная информационная платформа Web of Science Core Collection (сокращенно WoS CC или WoS). Расскажите, пожалуйста, что это такое, что здесь происходит и какие явления Вам бы хотелось здесь осветить?*

В.Б. Спасибо большое. Я представляю компанию Clarivate, и для начала хотел бы сказать о ней в целом. Фокус нашей работы — научная и техническая информация. Мы являемся создателем информационной платформы Web of Science. Также производим большой набор различных баз данных и информационных аналитических инструментов для научных исследований.

Clarivate развивает три направления научных информационных инструментов. *Первое направление* — это собственно информационная платформа Web of Science и различные инструменты, которые с ней связаны. Ядро Web of Science — междисциплинарная база данных научных публикаций Web of Science Core Collection. *Вторым направлением* является направление по интеллектуальной собственности. Это прежде всего информация о патентах из всех крупнейших патентных юрисдикций мира. Ключевым инструментом по патентной информации является платформа Derwent Innovation. *И третий ключевой вектор* связан с медициной, биологией и прочими т.н. «науками о жизни» (Life Sciences).

Сегодня я буду рассказывать о Web of Science, тем более что это, наверное, наиболее известный наш информационный ресурс в России и в странах постсоветского региона в целом. WoS — это старейшая в мире база данных научного цитирования. Ее основы заложил выдающийся американский ученый Юджин Гарфилд, который в конце 1950-х предложил создать универсальную реферативную базу данных, куда входила бы информация о публикациях в ведущих научных журналах мира и об их цитируемости. Для своего времени это была революционная идея. У Гарфилда ушло несколько лет на то, чтобы в 1964 году осуществить первое издание этой базы данных — называлась Science Citation Index и включала около 600 ведущих научных журналов по естественным наукам.

Г.К. *Считая журналы Советского Союза?*

В.Б. Да. С самого начала Гарфилд видел проект в качестве глобального, поскольку современную науку характеризует именно это качество. Поэтому академические журналы из Советского Союза индексировались в Science Citation Index с самого начала, т.е. с 1964 года. На сегодняшний день в Web of Science Core Collection (WoS CC), которая выросла из Science Citation Index, имеется уникальный по глубине архив информации по научным публикациям и их цитируемости: по некоторым направлениям индексируются журналы, начиная с конца XIX века. А в целом на информационной платформе WoS есть и еще более ранние материалы — начала XIX века. Для всех публикаций, проиндексированных в WoS CC, имеется информация об их цитировании. Таким образом, WoS CC является полноценной базой данных научного цитирования.

Не так давно я анализировал старые российские публикации, которые отражены в WoS CC. Самая ранняя принадлежит перу ученого из Военно-медицинской академии в Санкт-Петербурге 1904 года. Она была напечатана в немецком научном журнале (немецкий язык в то время играл роль средства международной научной коммуникации, подобно английскому языку сегодня). Интересно, что у этой статьи была очень долгая и успешная жизнь в науке. Она упоминалась в 40 работах ученых из разных стран, и ее цитировали на протяжении почти что целого века, последний раз — в 1990-е.

Возвращаясь к истории Web of Science, Science Citation Index включал ведущие журналы по естественным наукам, а в 70-е прошлого века были созданы подобные базы данных по общественным наукам, Social Sciences Citation Index, и по гуманитарным дисциплинам — Arts and Humanities Citation Index.

Г.К. *Под естественными науками имеются в виду и технические?*

В.Б. Да, в широком значении: и фундаментальные, и прикладные. Гуманитарные науки тоже трактуются так, как они понимаются в западной практике. Обратите внимание на название: Arts and Humanities, то есть «гуманитарные науки и область искусства». Туда были включены ведущие журналы и по гуманитарным наукам, и по искусству. В конце 1990-х с развитием Интернета появилась возможность соединить эти базы данных в одно целое, обеспечив к ним доступ. Тогда и появилось современное название Web of Science. Сейчас продолжателем базы данных, созданной Юджином Гарфилдом в 1960-е годы, является названная выше WoS CC.

Она основана на двух главных методологических принципах:

1. Учет цитируемости всех публикаций, которые в нее попадают.
2. Жесткие критерии отбора научных журналов.

Ю. Гарфилд создавал свой проект с учетом той научной информации, которая была накоплена к тому времени, и существовавших работ по наукометрии. Тогда проводились исследования, которые показывали, что в каждой научной области имеется относительно небольшое количество журналов-лидеров, на которые приходится подавляющее количество цитирований в данной области. Соответственно, задачей Web of Science всегда было идентифицирование и индексация этих ведущих научных журналов.

Г.К. *Что представляет собой WoS сегодня?*

В.Б. Это огромная информационная платформа. Помимо ключевой базы данных WoS CC, на ней размещено еще приблизительно полтора десятка различных тематических реферативных баз данных, патентная база данных и, кроме этого, региональные базы данных научного цитирования. Это новое направление развития всей WoS.

Г.К. *Значит, направления следующие:*

1. *Тематически-реферативное.*
2. *Патентное.*
3. *Региональное.*

В.Б. На сегодняшний день одной из уникальных черт платформы WoS является то, что в нее входит как глобальная база данных научного цитирования, так и региональные базы. С чем связано появление региональных баз? В WoS CC входят прежде всего журналы, которые имеют глобальную значимость. Они читаются и цитируются в разных странах мира. Их влияние выходит за пределы той страны, где они издаются. Естественно, что большая часть этих журналов — на английском языке. Это, кстати, совсем не означает, что все они

издаются в странах, где английский является родным. Туда входят международные научные журналы, скажем, из Китая, Турции, Японии, России, Бразилии и других стран. Но поскольку на сегодняшний день английский является языком международной коммуникации, в том числе в науке, то, если вы хотите донести результаты своей работы до глобальной аудитории, желательно публиковать результаты исследований на этом языке. Тогда ученые всего мира смогут узнать о результатах вашей работы. Вместе с тем в базе индексируются журналы и на других языках, в том числе на русском.

В целом мировая наука чрезвычайно разнообразна. Поэтому в конце 2000-х мы, как было отмечено выше, стали создавать региональные базы данных научного цитирования. Первой была Chinese Science Citation Index — база данных китайского научного цитирования, которую мы создали и поддерживаем совместно с Академией наук Китая. Затем аналогичный проект был реализован на испанском и португальском языках — имеется в виду база данных SciELO. Впоследствии была создана и база данных по корейским научным журналам. Южная Корея — страна относительно небольшая, но отличающаяся необычайно высокой научной производительностью. Наконец, в конце 2015 года была запущена региональная база данных Russian Science Citation Index (RSCI) по ведущим научным журналам на русском языке. RSCI — это совместный проект компании Clarivate, Российской академии наук и Научной электронной библиотеки (НЭБ). Думаю, все отлично знают НЭБ, которая создала и поддерживает РИНЦ (Российский индекс научного цитирования). Сегодня в РИНЦ входит приблизительно пять с половиной тысяч научных журналов.

Г.К. *После недавнего исключения более чем трехсот журналов...*

В.Б. В RSCI отображено 777 научных журналов¹. Цифра эта меняется, поскольку журналы постоянно рассматриваются, принимаются новые. Фактически Russian Science Citation Index — элита РИНЦ. Журналы туда входят на основе достаточно сложной многоэтапной оценки, решения по отбору журналов принимаются рабочей группой по отбору изданий в RSCI на WoS. Деятельность рабочей группы инициирована Президиумом РАН. Члены рабочей группы представляют институты РАН, ведущие университеты и научные центры России. Председателем рабочей группы является академик А.Р. Хохлов, вице-президент РАН.

Г.К. *Как удастся избежать конфликта интересов, ведь очень многие российские коллеги, особенно (и по праву) те, кто занимает топовые посты в той же РАН, подвержены тем или иным клановым детерминантам?*

В.Б. Это извечный вопрос: как проводить максимально объективную оценку источников научной информации? В данном случае она обеспечивается за счет сочетания наукометрической и экспертной оценки. Первой стадией отбора журналов является оценка их наукометрических показателей в РИНЦ. Следующим элементом является опрос ведущих российских экспертов по различным научным тематикам. Наконец, окончательные решения принимаются в результате экспертного анализа в тематических советах Рабочей группы. Так что, как видите, это довольно сложная система, которая была построена таким образом, чтобы совместить и наукометрическую оценку, и экспертную.

Г.К. *Я понял, что обеспечивает критериальность оценки. А не стоило бы усилить рабочую группу за счет введения коллег из топовых иностранных университетов, которые с большим интересом и удовольствием откликаются на подобные предложения?*

¹ Интервью состоялось в марте 2019 года (прим. ред.-сост.).

В.Б. Я думаю, что это прежде всего вопрос к самой Рабочей группе, потому что компания Clarivate не вмешивается в процесс отбора журналов для RSCI: это наш основной методологический принцип. Если отбор журналов для ключевой базы WoS CC проводится исключительно центральной редакционной коллегией WoS, и критерии оценки журналов в этом отборе едины для всех стран мира, то с региональными базами данных ситуация другая. Они создаются в партнерстве с ведущими организациями в тех регионах, на которых эти базы сфокусированы, и здесь уже за методологию отвечают именно наши организационно-партнеры. Огромное количество труда было вложено, чтобы сделать процесс отбора достаточно гибким и максимально объективным.

Возвращаясь к тому, что сегодня есть нового в Web of Science, надо отметить, что создание региональных баз данных — это *новая философия по отношению к отбору научных журналов*. Старая заключалась в том, что у вас есть одна большая международная база данных, и ваш журнал либо входит туда, либо нет. Сейчас мы создаем систему отбора научных журналов, в которой есть несколько уровней. Сильный региональный научный журнал, который пока не хочет или не может выпускать свою версию на английском языке, еще не набрал международную цитируемость, может войти в Russian Science Citation Index. Когда он войдет туда, информация о нем станет доступной пользователям из разных стран мира. Если журнал успешен, публикует интересные и востребованные статьи, его международный авторитет и цитируемость начнут расти. Надо понимать, что одна из ключевых функций Russian Science Citation Index — показать достижения российской науки международному сообществу.

Г.К. Но региональная база — это не WoS CC?

В.Б. Это не WoS CC, это отдельная база данных на платформе WoS CC. Если Вы говорите сугубо с точки зрения административного учета, то на сегодняшний день эти статьи не учитываются как статьи WoS CC, поскольку в нее не входят.

Г.К. Значит, если открою WoS, то их не увижу?

В.Б. Смотря, что Вы откроете. Если WoS CC, то не увидите. А на платформе Web of Science, естественно, увидите. Ведь что такое WoS — это единая программная оболочка, которая позволяет работать с разными базами данных. Соответственно, если Вы выберете RSCI, Вы эти статьи увидите.

Г.К. И тогда в WoS будет высвечиваться RSCI.

В.Б. Конечно.

Г.К. А при административном отчете не учитываются?

В.Б. На государственном уровне пока нет, а ряде университетов и научных организаций, насколько мне известно, такие публикации засчитывают. Но здесь вопрос уже не к нам. Мы не устанавливаем правила административного учета, а создаем базы данных научной информации и различные наукометрические инструменты на их основе.

Г.К. В RSCI входят только журналы из России?

В.Б. В RSCI пока индексируются почти исключительно журналы из России, но в принципе эта база данных открыта для включения туда и ведущих журналов на русском языке из стран СНГ.

Г.К. А если этот журнал издается в США на русском языке?

В.Б. Теоретически такой журнал может быть включен.

Г.К. Расскажите, пожалуйста, о главных направлениях в развитии базы данных.

В.Б. Помимо региональных баз научного цитирования, в 2015 году в WoS CC появился раздел Emerging Sources Citation Index (ESCI). Все журналы, отбираемые в WoS CC, проходят вначале через этот раздел. За последние годы, прежде всего благодаря созданию ESCI, мы видим существенный рост количества журналов из России. На сегодняшний день в WoS CC включены уже 375 российских научных журналов, т.е. за последние 4 года число их увеличилось более чем в два раза; 777 журналов входят в RSCI. Это беспрецедентный рост представительства российской науки на международной информационной платформе.

Г.К. *А сколько журналов принято из Китая?*

В.Б. 320 академических китайских журналов сейчас индексируются в WoS CC. Т.е. представительство России, с точки зрения количества научных журналов в WoS CC, уже выше. Но статей китайских ученых в Web of Science Core Collection существенно больше, чем российских. Дело в том, что китайские ученые более активно публикуют свои работы в зарубежных научных журналах.

Таким образом, главное, наверное, что у нас изменилось, — это то, что мы ушли от картины «черно-белого» мира в индексировании журналов и стремимся создать более гибкую систему, в которой было бы несколько ступеней.

Г.К. *А как эта гибкость встраивается в концепцию WoS, в чем ее миссия, концептуальность, по сравнению с другими базами цитирования?*

В.Б. Качество данных, благодаря сохранению жестких критериев отбора источников научной информации и в то же время создание гибких инструментов, которые бы отражали экосистему современной науки. Мы стремимся создать информационную экосистему, которая бы максимально соответствовала экосистеме мировой науки.

Г.К. *То есть WoS является наиболее перспективным инструментом для развития международного академического диалога с квалитативизацией полученных результатов?*

В.Б. Это то, к чему мы стремимся. С одной стороны, к тому, чтобы выдерживать наши международно признанные стандарты качества отбора научной информации, а с другой — построить гибкую систему, где нашли бы место журналы разного уровня. Кстати, следующий региональный индекс, над которым мы работаем сейчас, — база данных арабского научного цитирования. Это огромный проект.

Г.К. *Он включает Иран?*

В.Б. Нет, в эту базу будут включены журналы на арабском языке. В данном случае ключевым признаком региональной базы данных или индекса научного цитирования является язык. Например, китайский индекс — это научные журналы, издающиеся на китайском языке, необязательно в Китайской народной республике. Индекс SciELO создается в партнерстве с организацией, находящейся в Бразилии, однако туда включены не только бразильские журналы, не только журналы Латинской Америки, а все журналы, издающиеся на испанском и португальском языках. Поэтому здесь сейчас много журналов Иберийского полуострова, собственно, Испании и Португалии. Также туда входят, например, журналы стран Африки, где португальский язык является национальным.

Г.К. *Что можно сказать о представительстве российских гуманитарных и общественных наук в WoS?*

В.Б. Прежде всего хотел бы сказать, что за последние годы — и это очень отрадное явление — не только выросло в целом представительство российской науки в WoS, но и опережающими темпами — репрезентация именно общественных и гуманитарных наук. Это произошло за счет двух факторов. Во-первых, увеличилось количество наших ученых,

которые публикуются в международных журналах по гуманитарной тематике. Я думаю, что отчасти всегда существовал определенный психологический барьер — и у гуманитариев он более высокий, чем у естественников. На самом деле такая черно-белая дихотомия, что естественные науки у нас глобальные, а гуманитарные науки исключительно локальные, крайне упрощена. Давайте для примера возьмем музыку. Чайковский — это, безусловно, явление мировой культуры. Музыка — такой же универсальный язык человечества, как и математика. Соответственно, наши работы о Чайковском востребованы академической аудиторией во всем мире.

Есть значительное количество других областей — археология, лингвистика, которые давно являются глобальными. Если мы говорим, например, о методах датировки археологических материалов, — это международная научная дискуссия. В общественных науках есть дисциплины, которые давно уже являются глобальными, как, например, эконометрия, ряд дисциплин в социологии, культурной антропологии, психологии. Поэтому такой черно-белой картинки на самом деле нет, как нет и деления на глобальные естественные науки и локальные гуманитарные и общественные науки. В последнее время все больше и больше наших ученых-общественников и гуманитариев успешно публикуются в ведущих международных научных журналах.

Во-вторых, сейчас наблюдается рост российских научных журналов, многие из которых стали авторитетными международными журналами. Интересно, что у нас понятие «международный журнал» обычно приравнивается к понятию «зарубежный журнал». Мне представляется, что это совершенно неверное утверждение. А почему международным журналам не быть российскими? В качестве примера приведу журнал, издающийся Уральским федеральным университетом, *Quaestio Rossica*. Это гуманитарный журнал, по русистике, по ключевым гуманитарным дисциплинам, таким как филология, история. Этот журнал по-настоящему международный. Там публикуются, естественно, российские ученые, но не только, — в этом журнале публикуются исследователи из разных стран. Журнал уже получил впечатляющее международное цитирование и не только попал в *Web of Science*, но и вошел в раздел *Arts and Humanities Citation Index*, куда входят наиболее влиятельные международные гуманитарные журналы, — в самую элитную часть внутри *WoS CC*. Мне кажется, это прекрасный пример российского международного гуманитарного журнала. Хотелось бы надеяться, что таких изданий станет больше.

Г.К. *В чем уникальность базы данных WoS, по сравнению со Scopus? Я не мог не задать Вам этого вопроса.*

В.Б. Несмотря на то, что иногда базы данных внешне схожи, у них достаточно разные подходы к отбору источников научной информации, разные процедуры отбора журналов. Например, в *WoS* отбор журналов для ключевой базы данных, т.е. для *WoS CC*, проводится исключительно центральной редакционной коллегией *WoS*. Сделано это для того, чтобы превратить эту процедуру в максимально объективную, а условия — в равные для журналов из разных стран мира.

Г.К. *Эти эксперты работают только там?*

В.Б. Совершенно верно. Им запрещено где бы то ни было еще работать, им запрещено консультировать журналы, заниматься какой-либо другой деятельностью. Это профессиональные редакторы.

Г.К. *А какова ситуация с «хищническими» («мусорными») журналами? Какие институциональные меры принимаются по борьбе с ними и что будет дальше?*

В.Б. К сожалению, это очень актуальный вопрос. Нужно понимать, что «хищнические журналы» превратились в глобальную проблему. Иногда до сих пор на них смотрят как на своего рода академические «шалости» или отдельные локальные неприятности. Однако это глобальная проблема, и у нее есть определенные структурные корни. Скажем, 20 лет назад «хищнических журналов» в таком виде, как сейчас, практически не было. Их возникновение во многом связано с изменением экономической модели научных журналов, с появлением научных журналов открытого доступа. Если в традиционной модели научные журналы были бесплатными для авторов и платными для читателей, то в модели открытого доступа научные журналы становятся в большинстве случаев бесплатными для читателей, но платными для авторов. Платность для авторов создает условия для мошенников, которые создают некую имитацию международного научного журнала и собирают деньги с авторов. Не с читателей, которые, скорее всего, не стали бы им платить, — «хищнические журналы» живут не за счет подписок.

Г.К. *Но такие журналы проникают в WoS.*

В.Б. Очень редко. Мы научные журналы мониторим. В случае, если мы «хищнические журналы» находим, их исключаем, но такие случаи достаточно редки.

Г.К. *А может, ввести пакетное ретрагирование статей, чтобы отбить охоту? Допустим, Web of Science заметил, что журнал стал плохим, либо с самого начала очутился в базе данных случайно. Если после этого исключить не только сам журнал, но и весь пул публикаций, то стимула у авторов публиковаться в подобных журналах не возникнет.*

В.Б. Безусловно, это должно обсуждаться, и в настоящее время дискуссии идут. Я не могу пока сказать ничего определенного по поводу того, будут такие практики введены или нет. Но это один из способов борьбы с мошенниками. Здесь возникает большое количество проблем, в том числе и проблема определения, что, собственно, является «хищническим журналом». Даже восприятие самих журналов как хищнических несколько отличается в разных странах: то, что может казаться «хищническим журналом» для европейского и для российского ученого, может не являться таковым, скажем, в Индии.

Г.К. *Это проблема индийцев.*

В.Б. Это проблема глобальной науки.

Г.К. *По всем региональным аспектам.*

В.Б. Надо понимать, что глобализация имеет свои положительные и негативные стороны. Это одна из таких негативных сторон. Отчасти проблема заключается в том, что у нас нет какого-то определенного «черного списка» хищнических журналов. Единственным списком подобного рода был так называемый «список Билла», который поддерживался американским ученым и библиотекарем Джеффри Биллом. Я знаком с Джеффри, мы проводили совместные мероприятия в России и Казахстане. Но, к сожалению, в конце 2017 года он был вынужден свой список закрыть. И в мире сейчас какого-то единого авторитетного списка «хищнических журналов» нет.

Г.К. *В Интернете есть копия сайта Джеффри Билла.*

В.Б. Да, но она с каждым годом устаревает.

Г.К. *Как Вы оцениваете деятельность российского Диссернета и отдельных ученых, которые пытаются «подсветить» «хищнические журналы», привести некие примеры, которые по идее должны помочь WoS в работе с такими практиками?*

В.Б. В целом усилия научного сообщества по самоочищению можно оценивать только позитивно. На мой взгляд, борьба с «хищническими журналами», как и с любым неэтичным

поведением в науке, невозможна без института научной репутации. Мы можем вводить какие угодно административные барьеры и на государственном уровне, и на уровне отдельных организаций. Но если у нас нет работающего института научной репутации, то к сожалению, всегда найдется какой-то способ эти формальные барьеры обойти. Думаю, что реальный шанс побороть «хищнические журналы» лежит, безусловно, в создании института работающей академической репутации, когда публикации в «хищнических журналах» или такие вещи, как плагиат научных работ / научный подлог и т.п., станут недопустимы просто потому, что будут приводить к разрушению карьеры.

Г.К. *Возвращаясь к некорректным практикам: есть ряд конференций (кстати, иногда этим грешат и научные журналы), которые пользуются брендингом WoS, не имея к этому никакого отношения. Как Вы с этим боретесь?*

В.Б. Мы стараемся способствовать закрытию подобных вебсайтов. Иногда «хищнические журналы» имитируют журналы WoS, размещают на своих сайтах ее логотипы (кстати, часто устаревшие), фиктивные метрики, например, публикуя значение импакт-факторов журналов, которых у них на самом деле нет. Поэтому хочется призвать ученых проверять непосредственно в WoS, есть ли там такие журналы и какие у них на самом деле импакт-факторы (если они есть).

Г.К. *Каковы новые направления в развитии WoS?*

В.Б. Одно из важных новых направлений — это создание инструментов для поиска полных текстов публикаций. Мы живем в эпоху революции в мире научных журналов и вообще в мире научной информации. Мы знаем, что сейчас бóльшая часть организаций, финансирующих науку в Европейском союзе, приняли так называемый «План S», который требует перехода к публикации результатов исследований в журналах открытого доступа. И мы видим в последнее время чрезвычайно быстрый рост количества публикаций открытого доступа среди индексируемых в WoS. Поэтому наблюдаем постепенное исчезновение грани между реферативной и полнотекстовой базами данных. То есть, если раньше Web of Science была исключительно реферативной базой данных, где пользователи могли найти наиболее востребованные публикации, и дальше им нужно было идти еще куда-то для того, чтобы обнаружить полный их текст, то сейчас во многих случаях пользователи, не выходя за пределы WoS, могут сразу получить полные тексты. Мы провели анализ пользовательских запросов в WoS за прошлый год по разным странам. В 41 проценте случаев, когда пользователи из России искали полные тексты статей, они попадали на статьи открытого доступа, и могли бесплатно их прочитать.

Clarivate создала несколько инструментов, которые облегчают пользователям доступ к легальным версиям полного текста статей. Основным из них является поисковик полных текстов «Kopernio»². Это плагин, который устанавливается в браузере и облегчает поиск полного текста статей. Я рекомендую всем пользователям WoS попробовать им воспользоваться.

Еще о принципиально новом в WoS. В 2018 году нами была приобретена база данных Publons, сейчас она интегрирована с платформой WoS. Это уникальная международная база

² Kopernio — «доступ к бесплатным, абсолютно легальным вариантам статей, находящимся на различных платформах в открытом доступе в интернете непосредственно из интерфейса Web of Science. Теперь Web of Science не только помогает легко найти наиболее авторитетную мировую научную информацию, но и открывает доступ к полным текстам статей с соблюдением всех прав авторов и издательств. Kopernio является бесплатным дополнением для браузера для всех пользователей Web of Science». URL: <https://www.clarivate.ru/products/kopernio>. [Дата обращения: 09.04.2019.]

рецензентов научных публикаций³. На мой взгляд, это также очень важное новое направление развития WoS. Труд рецензента научных публикаций всегда оставался как бы в тени. Мы все понимаем, насколько важна работа рецензента, но в то же время, она, как правило, не оплачивается или оплачивается незначительно. Да, в науке есть много видов работы, где трудозатраты не особо компенсируются с материальной точки зрения. Но часто ученые работают не за финансовое вознаграждение, а за поднятие своего статуса, то есть за какие-то выгоды иного порядка. В случае с экспертной оценкой публикаций проблема заключалась в том, что не было информационных инструментов, которые позволили бы мониторить активность ученого как рецензента. В системе Publons такой инструмент мониторинга создан, потому что все рецензенты могут иметь там свой профиль. Более того, он может верифицироваться, т.е. подтверждаться научными журналами. То есть вы указываете, что, например, в прошлом году отрецензировали определенное количество статей для какого-либо журнала, а журнал эту информацию со своей стороны может верифицировать.

Таким образом, мы вводим в информационный оборот значительный пласт информации о рецензировании научных журналов. Это очень важно для повышения прозрачности института рецензирования, для создания ученым стимулов заниматься такой деятельностью. И, естественно, это очень полезный инструмент для журналов и издательств, потому что с его помощью они могут искать рецензентов по разным тематикам. Одна из проблем, которые возникают у российских научных журналов, которые стремятся стать международными, — вопрос, где найти рецензентов. Мы все понимаем, что сильный корпус рецензентов — это ключ к высокому качеству научного журнала. В системе Publons таких рецензентов вы можете найти.

Г.К. *Какие тенденции существуют в сфере представительства российских журналов и сборников конференций по искусствоведению в WoS?*

В.Б. В целом положительные. Я бы прежде всего смотрел на количество публикаций, а не журналов. Не нужно приравнивать рост нашего представительства только к включению российских журналов в WoS. Потому что есть два источника роста. Первый источник, на мой взгляд, наиболее впечатляющий, — это то, что наши ученые стали более активно публиковаться в международных журналах. Если раньше такие случаи были довольно редкими, то сейчас мы видим, что наши гуманитарии этот барьер преодолевают. А второй источник — значительное количество российских гуманитарных журналов, которые вошли в WoS CC через ESCI. Мы также видим большое количество российских гуманитарных журналов в RSCI. И это тоже важно, потому что эта база является резервом для дальнейшего роста количества наших журналов в WoS CC. Так что мой долгосрочный прогноз весьма положительный.

Г.К. *А если попробовать перенестись на 25 лет вперед, что из себя будет представлять Web of Science и Clarivate, и какая наука там будет?*

В.Б. Какая наука — мне бы хотелось ответить очень коротко: лучшая. Потому что в целом мы выполняем роль фильтра качества научной информации. Думаю, что такого рода

³ Publons — «профессиональная международная платформа для рецензентов научных журналов... содержит публичные профили зарегистрированных рецензентов, информацию об их активности как рецензентов, в том числе сами рецензии, информацию о принадлежности рецензий к журналам (и даже статьям), для которых они были написаны. По результатам деятельности рецензентов формируется рейтинг с указанием изданий, для которых они работают» // Международный профиль рецензента в Publons и ORCID. URL: https://journals.eco-vector.com/turner/pages/view/PUBLONS_ORCID (дата обращения: 09.04.2019).

деятельность была и будет востребована. Поскольку живем в эпоху информационного взрыва, количество информации, доступной человечеству и научному сообществу, увеличивается чрезвычайно быстро. Это количество уже давно превзошло наши возможности, в том числе чисто биологические, по ее переработке. Поэтому чрезвычайно важной является функция отбора наиболее востребованной информации. И чем меньше у нас физические барьеры доступа к ней, тем важнее функции ее отбора и структурирования. Это именно то, чем мы занимаемся.

Г.К. *И какой станет WoS через 25 лет?*

В.Б. Думаю, что WoS останется фильтром качества информации и удобной системой навигации по ней, потому что с помощью WoS можем, как Вы удачно сказали, «подсветить» наиболее востребованные направления и эффективно работающие научные коллективы.

Г.К. *А не будет ли сама WoS способствовать развитию науки за счет такой «подсветки», подсказки ученым перспективных узловых точек научного знания?*

В.Б. Она, собственно, так и работает. На самом деле — это то, как наши пользователи уже используют WoS. Одна из ее основных функций — это форсайт. Вы можете рассматривать WoS как своего рода колоссальный научный краудсорсинг. Вы можете посмотреть, за какие направления сейчас научное сообщество голосует прежде всего цитированием публикаций. Таким образом, вы можете посмотреть, какие направления наиболее перспективны и востребованы. Это то, как наши наиболее продвинутые пользователи применяют Web of Science во всем мире, и эта функция, безусловно, будет развиваться дальше.

Г.К. *Ну что ж, на этой торжественной ноте позвольте поблагодарить Вас за концентрированно-содержательную беседу, которая, будучи представлена в академическом издании, может внести свою лепту в развитие международного исследовательского диалога.*

Valentin G. BOGOROV

Head of Educational Programs, Clarivate

БОГОРОВ Валентин Григорьевич

Руководитель отдела образовательных программ Clarivate

valentin.bogorov@clarivate.com

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Andrey P. LOKTEV, Galina P. YAKSHONAK /

А.П. Локтев, Г.П. Якшнонок

SCIENTOMETRIC ANALYSIS OF SOCIAL SCIENCES, ARTS AND HUMANITIES IN RUSSIA

НАУКОМЕТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОЦИО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК В РОССИИ

Abstract. Researchers in Social Sciences and Humanities traditionally question the possibility of bibliometric analysis in social sciences and humanities conducted in international databases of publications and citations. The key arguments of this approach are relatively small proportion of articles in social sciences and humanities indexed (compared with all indexed papers) and limitations of “classic” citation based metrics.

However, the results of the analysis of Russian researchers’ publications in 2013–2018, indexed in Scopus, demonstrate increase in the number of publications in social sciences and humanity subject areas in comparison with the overall growth in the number of Russian publications in Scopus. Significant contribution to this advanced growth is made not only by increased number of Russian journals in social sciences and humanities indexed in Scopus, but also by new authors and expansion of international journals’ repertoire in which the Russian researchers published their works in the fields of social sciences and humanities. The journals’ repertoire has been expanded, however, mainly by the number of journals with low citation level (Q4 CiteScore).

Patterns of international and national collaboration in Russian publications in social sciences and humanities differ from those for natural sciences and are characterized by the predominance of national and mono-institutional collaborations.

The authors used Field-Weighted Citation Impact (FWCI) indicator to assess the level of citation in social sciences and humanities categories and subcategories (according to ASJC classification), taking into account citation specifics in social sciences and humanities.

Keywords: social and humanity sciences, publications assessment, Scopus, bibliometric analysis, FWCI, Russia

Традиционно исследователи в области гуманитарных наук подвергают сомнению возможность проведения библиометрического анализа публикаций в социо-гуманитарных науках по данным международных баз данных публикаций и цитирований. Ключевые аргументы такого подхода — относительно малая доля индексируемых статей от общего количества публикаций и ограничения классических метрик на основе цитирования.

Однако по результатам проведенного авторами исследования публикаций российских ученых за 2013–2018 гг. в областях общественных и гуманитарных наук по данным Scopus отмечается существенный рост количества публикаций в этих областях относительно общего роста количества российских публикаций в Scopus. Значимый вклад в этот опережающий рост вносит не только увеличение количества индексируемых в Scopus российских социо-гуманитарных журналов, но и появление новых авторов, расширение репертуара международных изданий, в которых публикуются российские исследователи в области социо-гуманитарных наук. Расширение репертуара, однако, в основном происходит за счет журналов с невысоким уровнем цитирования (Q4 CiteScore).

Паттерны международного и национального сотрудничества в российских публикациях в области социо-гуманитарных наук отличаются от аналогичных для естественных наук и характеризуются преобладанием национальных и моноинституциональных коллабораций. Для оценки уровня цитирования в социо-гуманитарных областях в целом и отдельных подобластях (по классификации ASJC), с учетом специфики темпов цитирования в области социо-гуманитарных наук, авторы использовали взвешенный показатель Field-Weighted Citation Impact (FWCI).

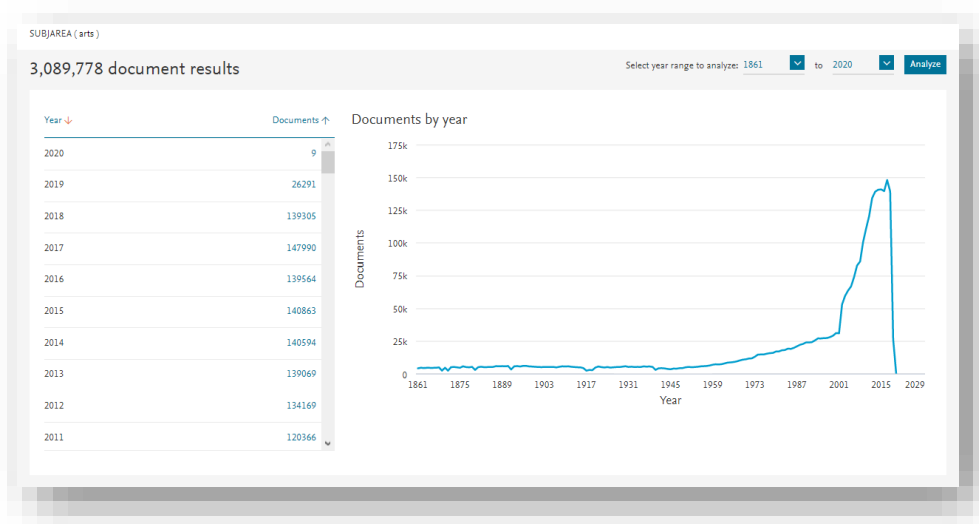
Ключевые слова: социо-гуманитарные науки, анализ публикаций, Scopus, библиометрический анализ, FWCI, Россия

Researchers in Social Sciences and Humanities traditionally question the possibility of bibliometric analysis in the area of social sciences and humanities conducted in international databases of publications and citations (Haustein & Larivière, 2015, Konkiel, 2018, Ochsner, Hug, & Daniel, 2016). The key arguments of this approach are relatively small proportion of documents in social sciences and humanities indexed (compared with all indexed documents) and limitations of “classic” citation-based metrics.

Key players in providing information scientific research data and analytics understand these arguments and try to create conditions of consistent research evaluation in different subject areas by expanding coverage of their databases and introducing new (field normalized) research metrics. In this study we aim to assess, how existing content and functional possibilities of Scopus database from Elsevier allows to conduct consistent scientometric analysis in Arts&Humanities. For visualizing our analysis, we use functionality of Scopus database (fig. 1–2) and SciVal tool (fig. 3–8), which is based on Scopus data and allows to visualize research performance, benchmark relative to peers, identify and analyze research trends.

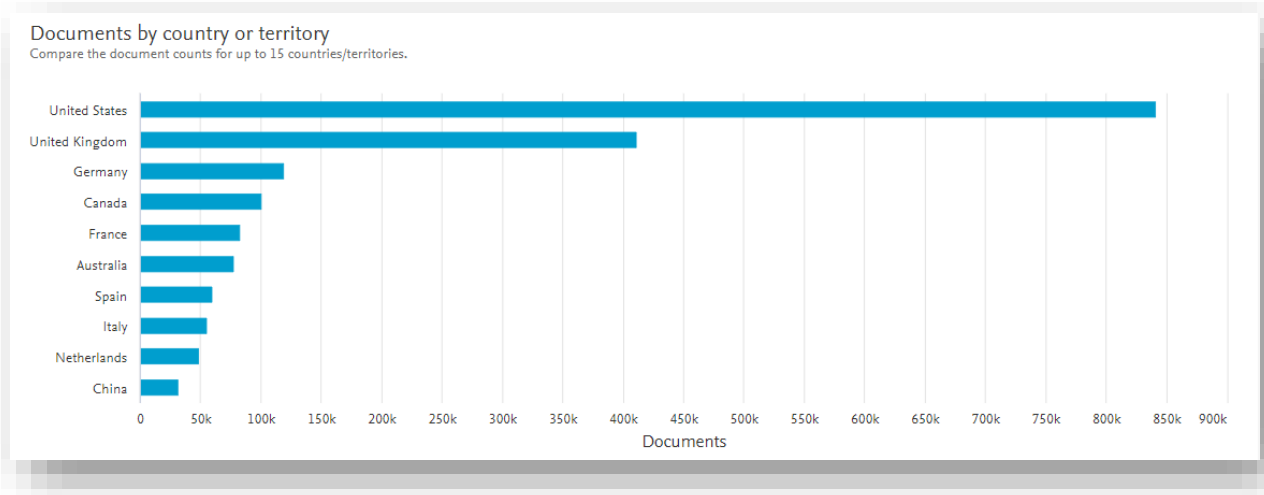
Scopus is a source-neutral abstract and citation database curated by independent subject matter experts. Scopus indexes content from over 23,500 active titles. According to ASJC classification (All Science Journal Classification) over 4300 journals indexed in Scopus belong to the category of Arts & Humanities (*Scopus Content Coverage Guide*, 2018). As of May 2019 there are over 3 mln documents indexed in Scopus in the subject area of Arts&Humanities (fig.1).

Fig. 1. *Arts & Humanities publications in Scopus*



The top countries by number of publications in Arts&Humanities subject area are (in descending order)—United States, United Kingdom, Germany, Canada, France and Italy (fig. 2). China and Japan are positioned lower in this ranking comparing to the same breakdown in natural sciences.

Fig. 2. Arts and Humanities documents by country



Documents with Russian affiliation in Arts & Humanities account for 0,7% of all publications in this subject area (analysis for all years). In 2013-2018 there is significant increase in number of Russian publications in Arts & Humanities causing increase in their share up to 2% (fig. 3).

Fig. 3. Publication output in Arts and Humanities in Russia, BRICS countries and the world



The diversity of sources in the subject area of Arts and Humanities has increased almost ten times since 1996. Russian publications show the same trend—the number of various journals they were published in increase from 48 diverse sources in 1996 to 462 in 2018. The increase of diversity among sources for Russian publications in Arts & Humanities is mostly caused by publications in new lowest ranked journals (4th Quartile according to CiteScore).

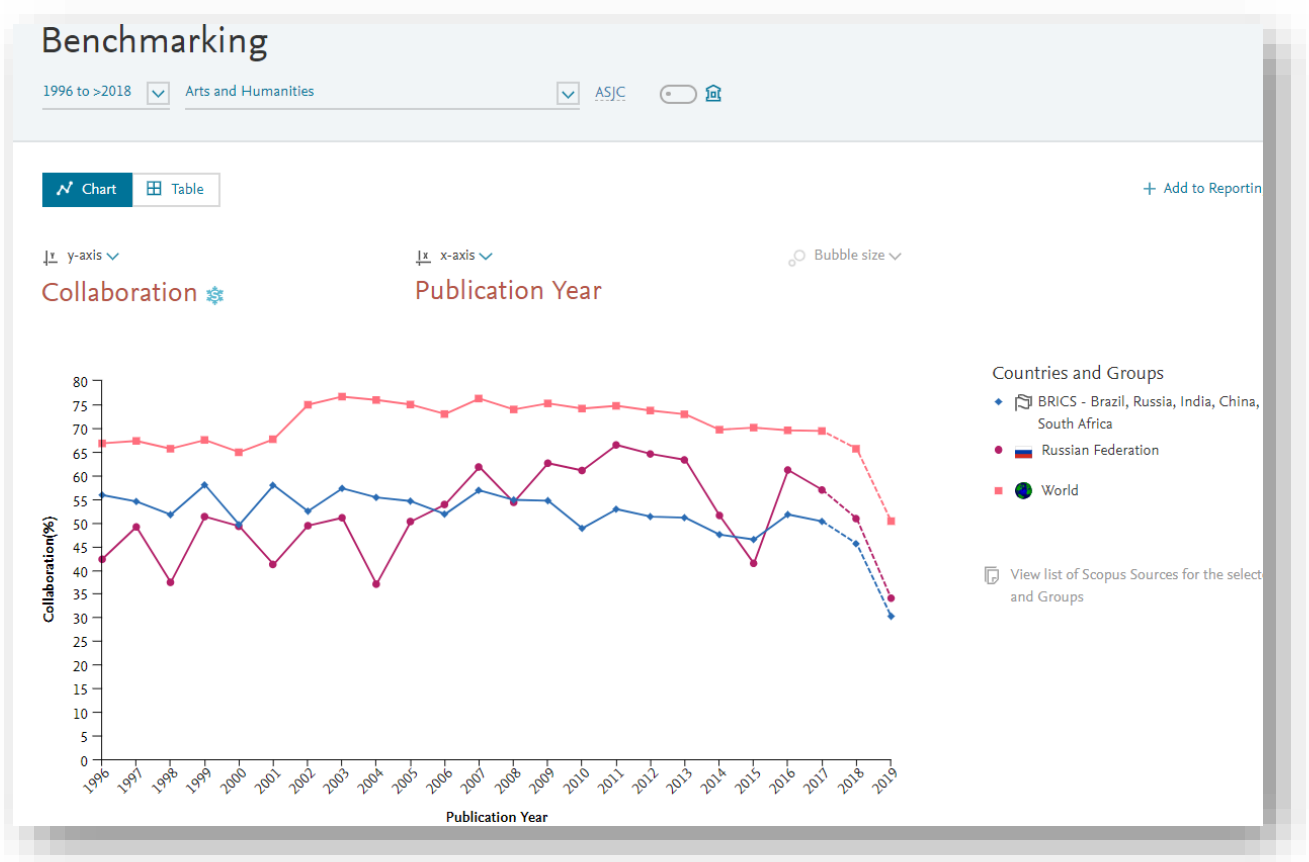
The distribution of international and national collaboration for Russian publications in Arts & Humanities differs from Russian publications in Natural sciences. They tend to be written more often by single author and less often by national and institutional collaborations of authors. With growth of publication output the share of articles with international collaboration dropped from 35% in 1996 to 10% in 2018 (fig. 4.)

Fig. 4. *Share of international collaboration in Arts and Humanities for Russia, BRICS countries and the world*

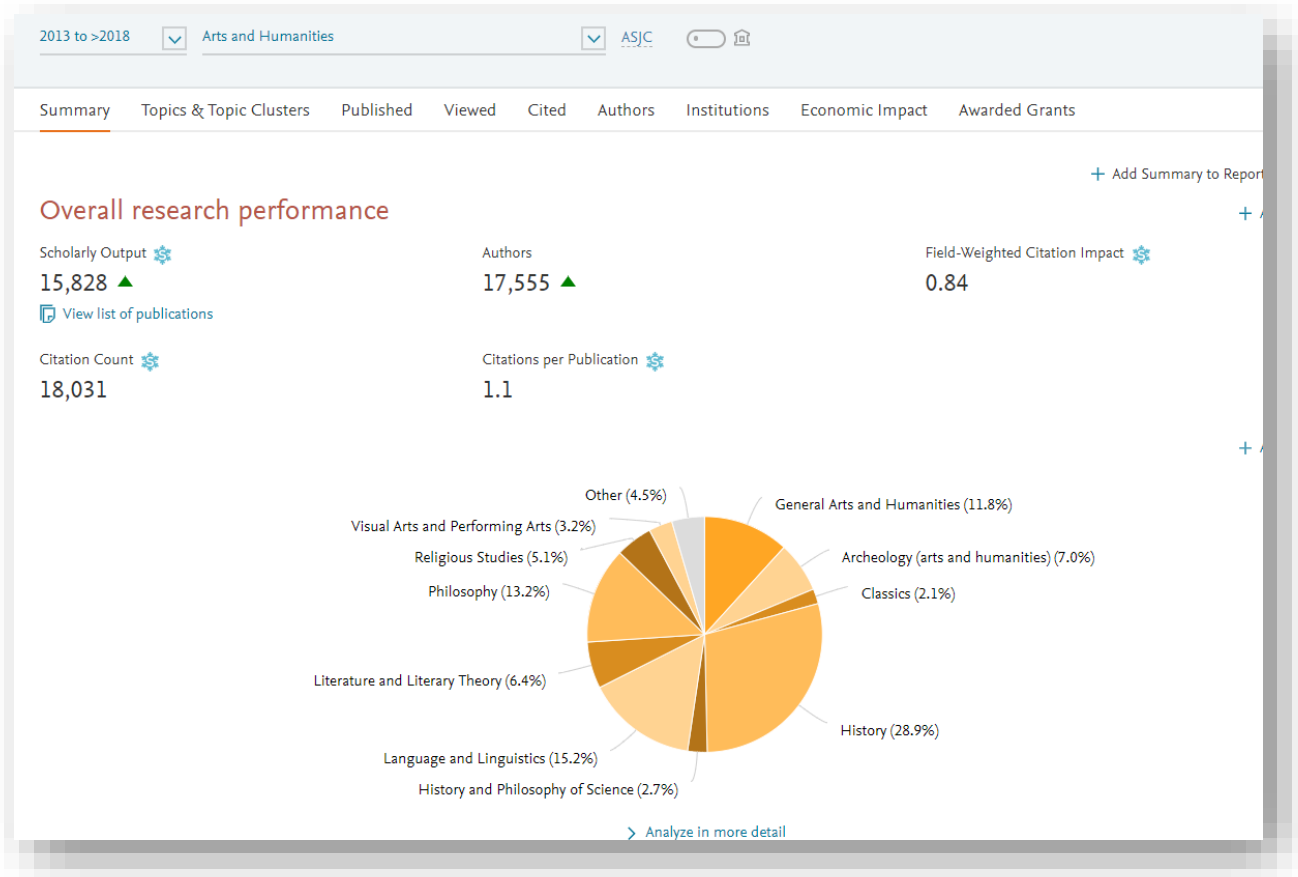


For Russia the share of publications in national and institutional collaboration is slightly growing while the share of articles written by single author is stable and makes up the majority with the share of 55–60% (same distribution pattern as for all the area of Arts & Humanities) (fig. 5).

Fig. 5. Share of articles with single authorship in Arts and Humanities for Russia, BRICS countries and the world



In addition to the significant growth of Russian publications in Arts & Humanities year to year, the analysis has discovered the increase of the authors. For many of these authors it is their first publication to be indexed in Scopus. The average number of citations per article received by Russian publications of 2013–2018 in Arts and Humanities is 1,1.

Fig. 6. *Research metrics of Russian publications in Arts and Humanities in 2013–2018*

Publications in different subject fields are cited at different rates, therefore for further consistent comparative analysis across different subject areas field-normalized citation metrics should be applied (Purkayastha, Palmaro, Falk-krzesinski, & Baas, 2019).

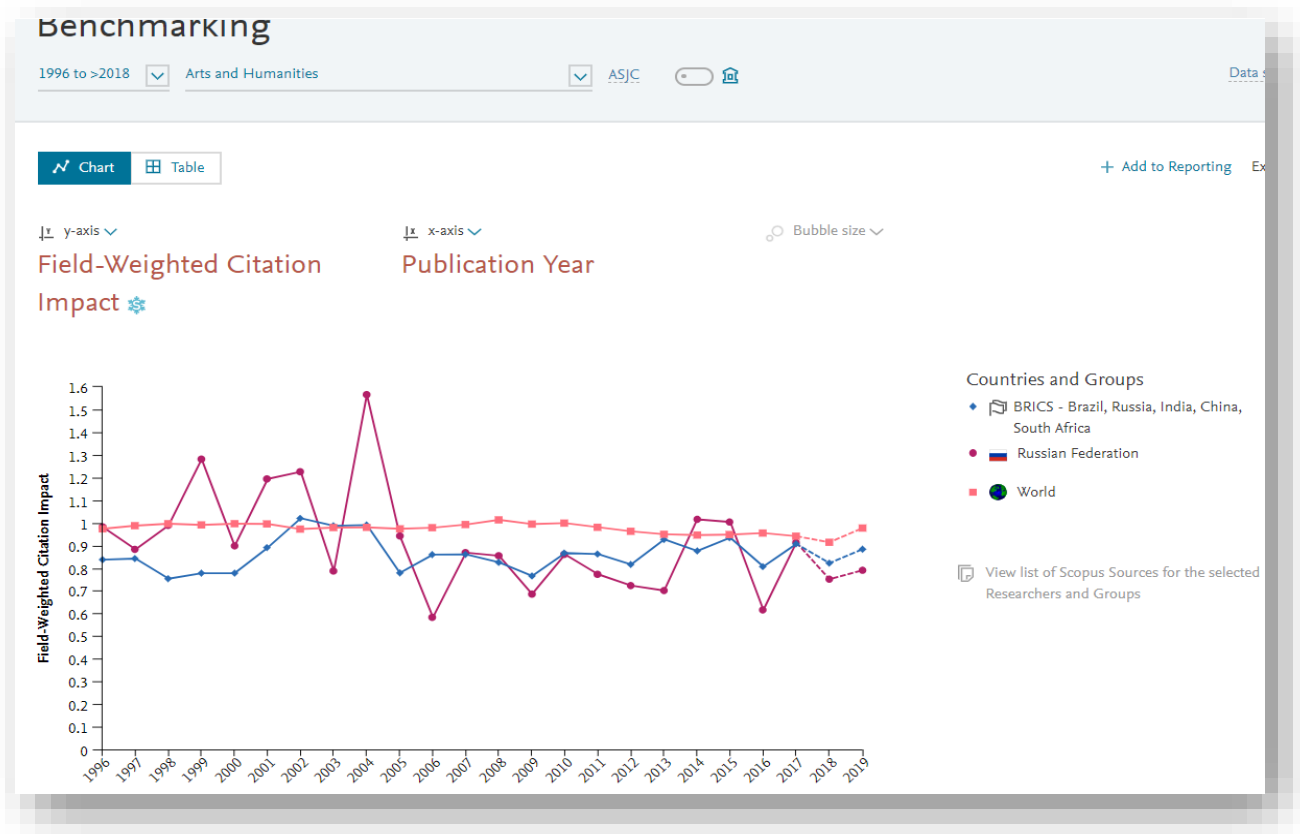
In order to assess citations in Arts& Humanities subject category and its sub-categories within this study we selected Field-Weighted Citation Impact (FWCI) research metric. Field-Weighted Citation Impact in SciVal indicates how the number of citations received by an entity's publications compares with the average number of citations received by all other similar publications (the same publication year, publication type, and discipline, as represented by the Scopus journal classification system) in the data universe (*Research Metrics Guidebook*, 2018, p. 46).

A FWCI of 1.00 indicates that the publications have been cited at world average. A Field-Weighted Citation Impact of greater than 1.00 indicates that the publications have been cited more than would be expected based on the world average for similar publications, for example a score of 1.23 means that the outputs have been cited 23% more times than expected.

In the same manner Field-weighted views impact (FWVI) is introduced (*Research Metrics Guidebook*, 2018, p. 44). Views Counts in SciVal are generated from usage data in Scopus. The metric is the sum of abstract views and clicks on the link to view the full-text at the publisher's website. Field-Weighted Views Impact indicates how the number of views received by an entity's publications compares with the average number of views received by all other similar publications, meaning the ones that have the same publication year, publication type, and discipline, as represented by the Scopus classification system. World average Field-Weighted Views Impact of 1.00. Analysis of views and clicks numbers is one of the widely used alternative metrics (altmetrics),

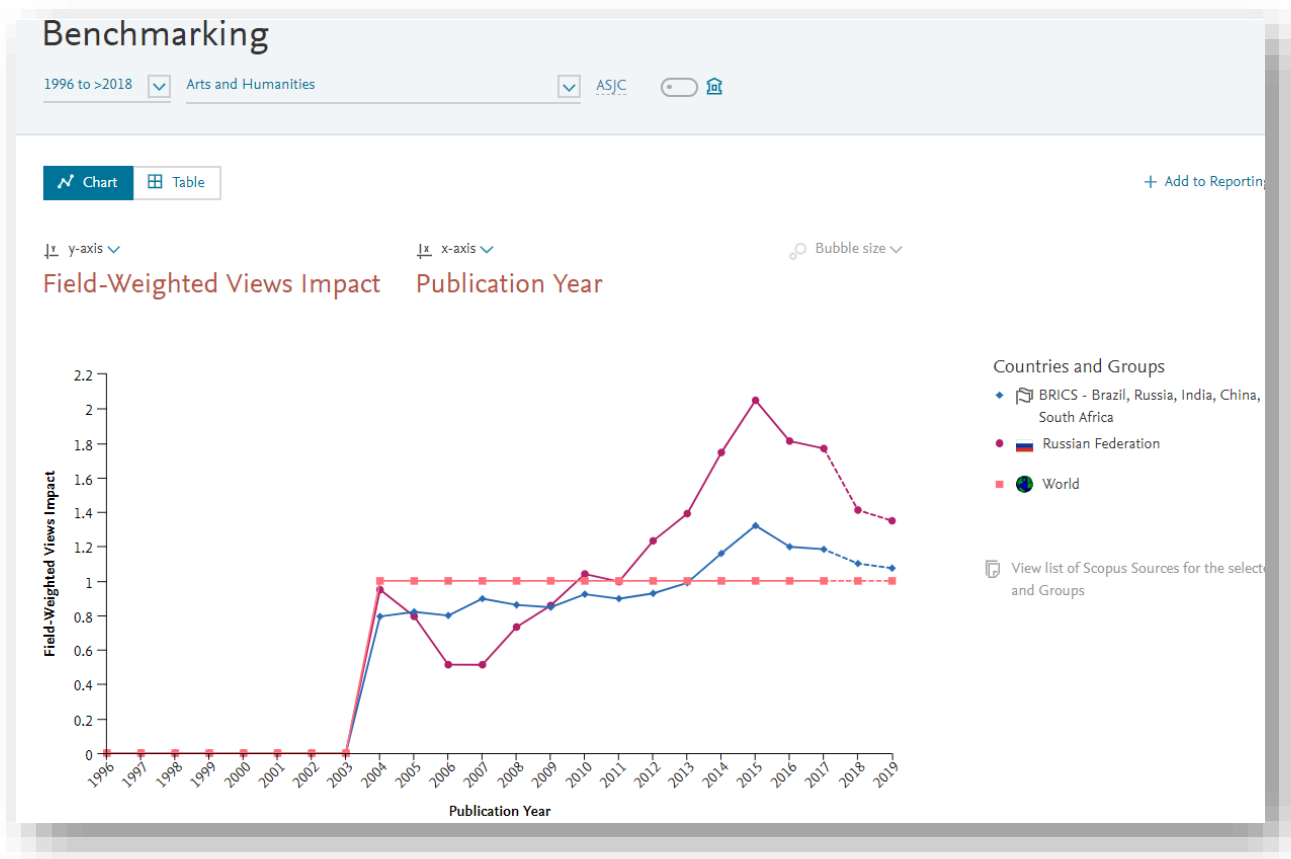
which allows to evaluate wider societal impact of the publication in addition to citation metrics (Bornmann, 2014).

Fig. 7. *Field-Weighted Citation Impact for publications in Arts and Humanities for Russia, BRICS countries and the world*



The FWCI value for Russian publications in the field of Arts & Humanities in the last ten years is 2–15% below the world average (except for 2014 and 2015 when FWCI for Russian documents was 3–4% higher than world average). This situation is close to the all-Russian FWCI metrics, which are also lower than the world ones, but with a wider margin from the latter.

Fig. 8. *Field-Weighted View Impact for publications in Arts and Humanities for Russia, BRICS countries and the world (calculated since 2004)*



Field-weighted views impact is calculated in SciVal since 2014 and is significantly higher for Russian publications in Arts & Humanities than world average, reaching its peak in 2015 (twice as high as the world). The reasons for such high FWVI values for Russian publications require additional research.

The results of this study, conducted by authors on data set of publications of Russian researchers in 2013–2018 in Scopus, show that there has been a significant increase in the number of publications in areas of Arts and humanities in comparison with the overall growth in the number of Russian publications in Scopus. Not only increase in the number of Russian journals in Arts and humanities indexed in Scopus, but also emergence of new authors and expansion of the repertoire of international journals, which Russian researchers in the fields of social sciences and humanities publish in, make significant contribution to this advanced growth. This growth is caused by several reasons including new governmental requirements considering number of publications in international databases and corresponding motivation schemes for authors, wider knowness and availability of these databases. The predominant share among these publications is made up of works published by one of the authors. Compared to foreign articles, Russian publications in this area are much more read (according to the normalized FWVI indicator).

* * *

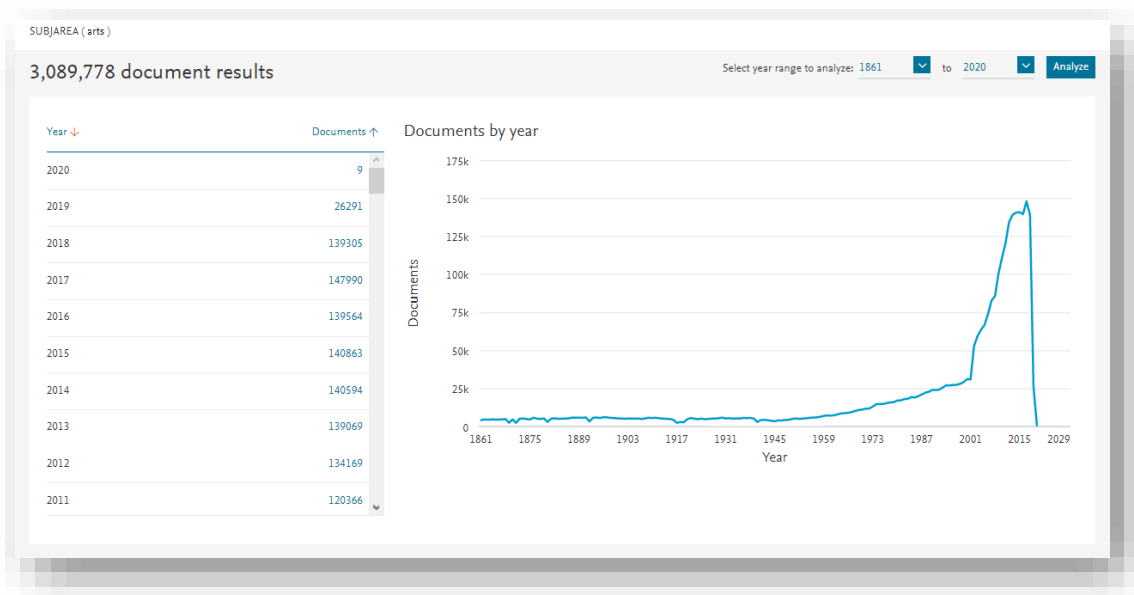
Исследователи в области гуманитарных наук подвергают сомнению возможность проведения полноценного библиометрического анализа их публикаций по данным международных баз данных публикаций и цитирований (Haustein & Larivière, 2015, Konkiel, 2018,

Ochsner, Hug, & Daniel, 2016). Ключевые аргументы такого подхода — относительно малая доля индексируемых статей от общего количества публикаций и ограничения классических метрик на основе цитирования.

Ведущие контент-провайдеры в области научных данных понимают подобную позицию и стараются реагировать на нее для обеспечения равных возможностей ученых при проведении наукометрической оценки — в первую очередь путем расширения покрытия баз данных и внедрения новых, взвешенных по научной области, наукометрических показателей. *Задачей настоящего исследования является попытка проверить, насколько современные функциональные и содержательные возможности базы данных Scopus компании Elsevier позволяют проводить библиометрический анализ публикаций в социо-гуманитарных науках.* Для визуализации авторами использованы возможности базы данных Scopus (Рис. 1–2) и аналитического инструмента SciVal (Рис. 3–8), который позволяет проводить мониторинг и анализ международных научных исследований с использованием инструментов визуализации и современных наукометрических показателей цитируемости, экономической и социальной эффективности.

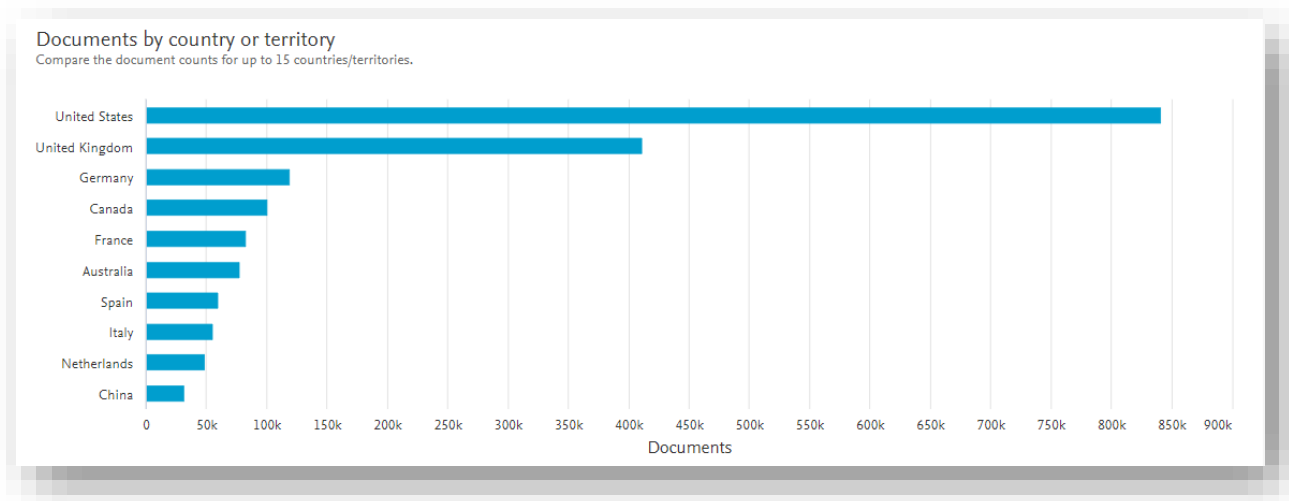
Scopus — это единая база данных, содержащая аннотации и информацию о цитируемости рецензируемой научной литературы, со встроенными инструментами отслеживания, анализа и визуализации данных. По состоянию на 2019 год в Scopus активно индексируются более 23,5 тысяч журналов, из которых согласно классификации ASJC (All Science Journal Classification) 4,3 тысячи журналов относятся к категории Arts&Humanities (*Scopus Content Coverage Guide*, 2018). По состоянию на май 2019 года в Scopus проиндексировано более 3 млн публикаций в области Arts & Humanities (Рис. 1).

Рис. 1. Публикации Arts & Humanities в Scopus



Страны — лидеры по наибольшему количеству публикаций в области социо-гуманитарных наук (в порядке убывания) — США, Великобритания, Германия, Канада, Франция, Италия (Рис. 2). По сравнению с количеством публикаций в естественных науках, свои позиции потеряли Китай и Япония.

Рис. 2. Публикации Arts & Humanities в Scopus



За весь период индексации в Scopus российские публикации в области Arts & Humanities составили 0,7% от мирового объема. В 2013–2018 гг. в области общественных и гуманитарных наук отмечается существенный прирост количества российских публикаций, который привел к увеличению их доли в мировом потоке до 2% (Рис. 3).

Рис. 3. Количество публикаций в области Arts and Humanities по годам для России, стран БРИКС и мира



Репертуар источников в Arts and Humanities вырос в мире почти в 10 раз (1996–2018). В этой части российские публикации укладываются в международный тренд — количество журналов, где они опубликованы, увеличилось с 48 в 1996 г. до 462 в 2018-м. Однако расширение репертуара российских публикаций социо-гуманитарных наук в основном происходит за счет журналов с невысоким уровнем цитирования (Q4 CiteScore).

Паттерны международного и национального сотрудничества в российских публикациях в области социо-гуманитарных наук отличаются от аналогичных для естественных наук и характеризуются преобладанием статей с одним автором и в меньших долях — национальных и моноинституциональных коллабораций. При этом с ростом количества публикаций доля публикаций с зарубежными соавторами снизилась с 35% в 1996 г. до 10% в 2018 г. (Рис. 4.)

Рис. 4. Доля международного сотрудничества в области Arts & Humanities по годам для России, стран БРИКС и мира



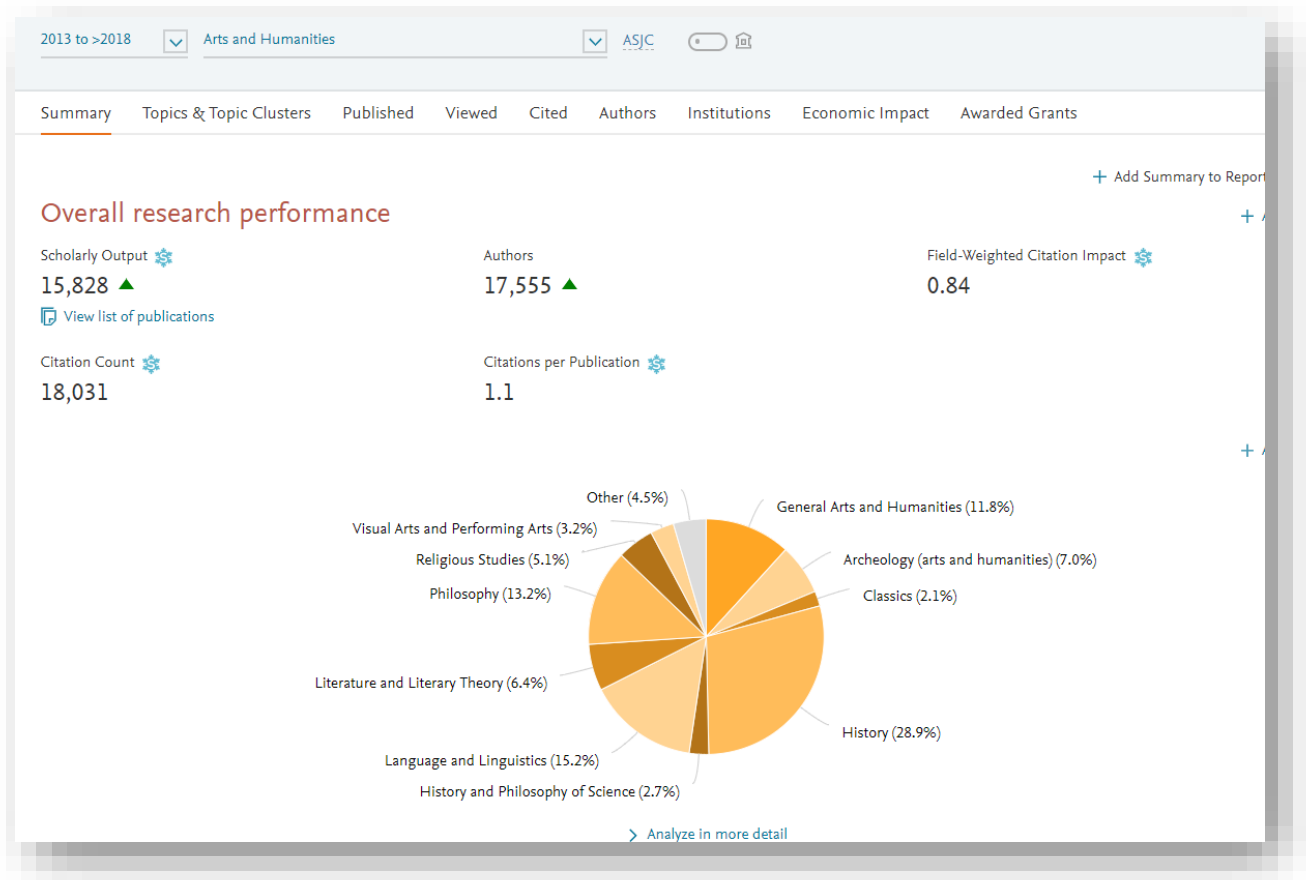
Доля статей в национальном и институциональном сотрудничестве растет, а доля «единоавторства», как и для социо-гуманитарных статей других стран мира, стабильна и составляет большинство (55–60%) в российских публикациях (Рис. 5).

Рис. 5. Доля публикаций с одним автором в области Arts & Humanities по годам для России, стран БРИКС и мира



Анализ социо-гуманитарных публикаций российских ученых в SciVal за 2013–2018 гг. показывает не только рост количества публикаций, но и существенный прирост авторов, публикации многих из них впервые проиндексированы в Scopus. В среднем российские публикации в области Arts & Humanities за 2013–2018 гг. получают 1,1 цитирование на статью.

Рис. 6. Наукометрические показатели российских публикаций в области Arts & Humanities за 2013–2018 гг.

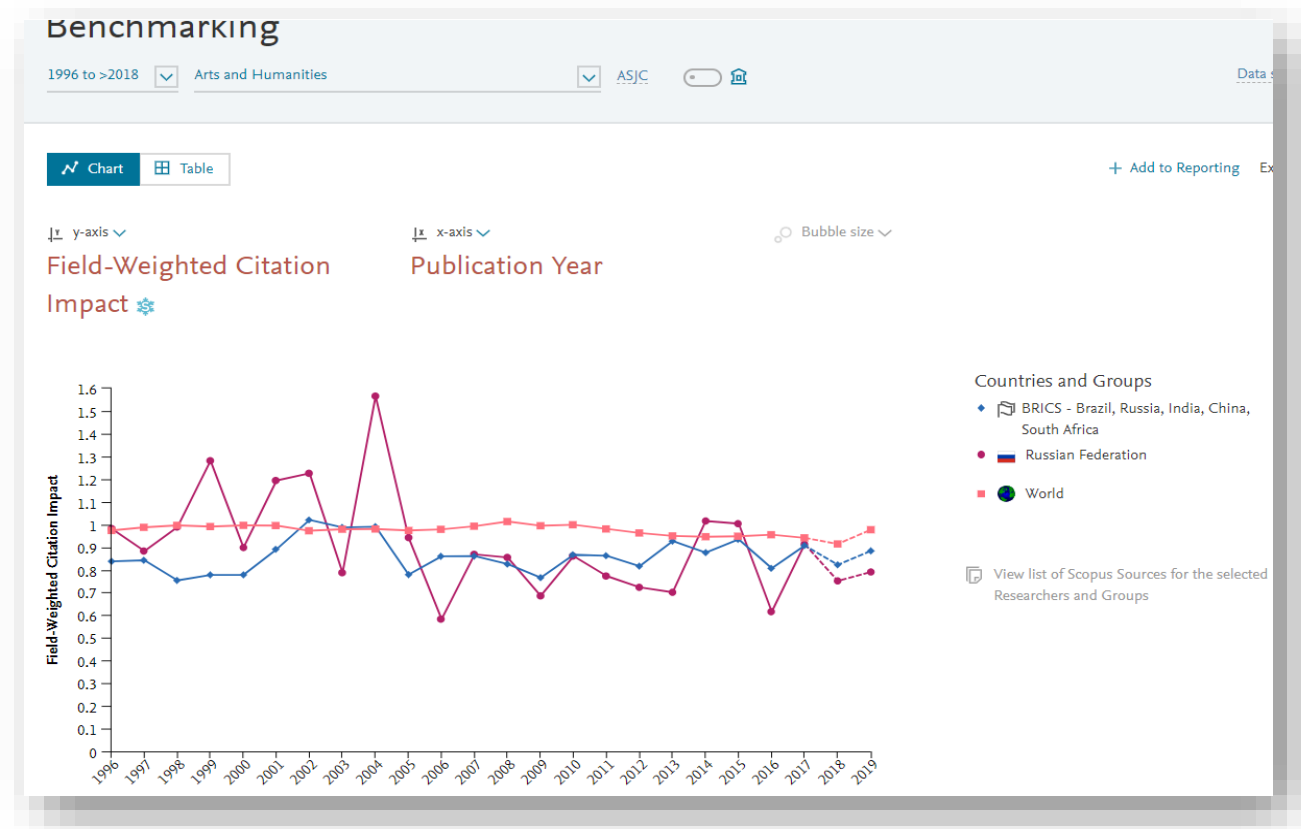


В связи с существенными отличиями в темпах цитирования в разных предметных областях, для дальнейшего сравнения социо-гуманитарных публикаций с публикациями других научных областей, целесообразно использовать взвешенные по предметной области показатели (Purkayastha, Palmaro, Falk-krzesinski, & Baas, 2019). Для оценки уровня цитирования в социо-гуманитарных областях в целом и отдельных подобластях (по классификации ASJC, с учетом специфики темпов цитирования в области социо-гуманитарных наук) авторы использовали взвешенный показатель Field-Weighted Citation Impact (FWCI) (*Research Metrics Guidebook*, 2018, p. 46). FWCI — это отношение числа цитирований, полученных анализируемыми публикациями, к среднему числу цитирований, полученных публикациями того же типа, в той же области и за тот же промежуток времени. Если мировой FWCI равен 1, то FWCI=1.16 означает, что цитируемость анализируемых статей на 16% выше мировой, а FWCI=0.91 означает, что цитируемость анализируемых публикаций на 9% меньше мировой.

Аналогичным образом определяется понятие Field-weighted views impact (FWVI) — показатель просмотров, взвешенный по предметной области (*Research Metrics Guidebook*, 2018, p. 44). Под просмотром понимается количество пользовательских переходов на страницу публикации в Scopus. FWVI — это отношение числа просмотров, полученных анализируемыми публикациями, к среднему числу просмотров, полученных публикациями того же типа в той же области и за тот же промежуток времени. Аналогичным образом, среднемировое значение FWVI равно единице. Оценка количества просмотров является одним

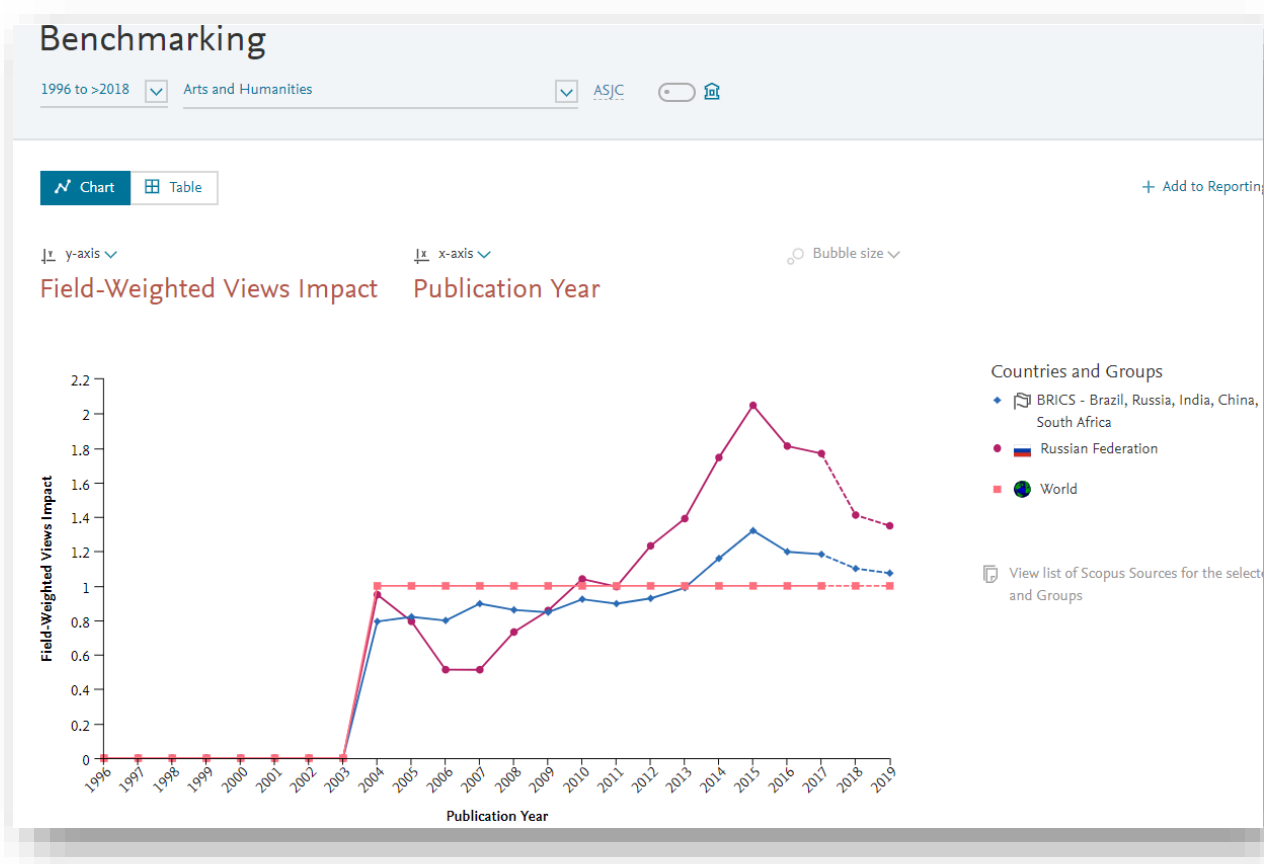
из примеров альтернативных метрик, которые позволяют получить более широкую информацию о рассматриваемой публикации в дополнении к количеству на нее ссылок (Bornmann, 2014).

Рис. 7. *Field-Weighted Citation Impact* для публикаций в области *Arts & Humanities* по годам для России, стран БРИКС и мира



Значение FWCI для российских публикаций в области социо-гуманитарных наук в последние десять лет на 2–15% ниже мирового уровня (за исключением 2014 и 2015 года, когда значение FWCI для российских публикаций было на 3–4% выше мирового). Подобная ситуация близка к общероссийским показателям FWCI, которые тоже ниже мировых, но с большим отрывом от последних.

Рис. 8. Field-Weighted View Impact для публикаций в области Arts and Humanities по годам для России, стран БРИКС и мира (рассчитывается с 2004 года)



Показатели Field-weighted views impact, рассчитываемые в SciVal с 2014 года, существенно выше для российских публикаций в области Arts & Humanities, чем среднемировые. Первые достигли своего пика в 2015 году (в два раза выше мировых). Причины столь высоких значений FWVI для российских публикаций требуют дополнительного исследования.

По результатам исследования авторами настоящей статьи показано, что по данным Scopus в последние годы (2013–2018 гг.) наблюдается значительный рост как числа российских публикаций в области социо-гуманитарных наук, так и числа авторов, публикующих работы в этой области знаний, и источников, в которых опубликованы работы. При этом большую долю среди этих публикаций составляют работы, опубликованные одним автором. Этот рост обусловлен рядом причин, включая требования по количеству публикаций в международных базах данных и соответствующие мотивационные схемы для авторов, большую известность и доступность этих баз данных. По сравнению с зарубежными статьями, российские публикации в этой области по нормализованному показателю FWVI читаются значительно активнее.

References

- Bornmann, L. (2014). Do altmetrics point to the broader impact of research? An overview of benefits and disadvantages of altmetrics. *Journal of Informetrics*, 8(4), 895–903. <https://doi.org/10.1016/j.joi.2014.09.005>
- Haustein, S., & Larivière, V. (2015). The use of bibliometrics for assessing research: Possibilities, limitations and adverse effects. In I.M. Welpe, J. Wollersheim, S. Ringelhan, M. Osterloh (Eds.), *Incentives and Performance: Governance of Research Organizations* (pp. 121–139). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-09785-5_8
- Konkiel, S. (2018). Approaches to creating ‘humane’ research evaluation metrics for the humanities. *Insights: The UKSG Journal*, 31. <https://doi.org/10.1629/uksg.445>
- Ochsner, M., Hug, S. E., & Daniel, H. D. (2016). Research assessment in the humanities: Introduction. In (M. Ochsner, S. E. Hug, H.-D. Daniel), *Research Assessment in the Humanities: Towards Criteria and Procedures* (pp. 1–10). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-29016-4_1
- Purkayastha, A., Palmaro, E., Falk-krzesinski, H. J., & Baas, J. (2019). Comparison of two article-level, field-independent citation metrics: Field-Weighted Citation Impact (FWCI) and Relative Citation Ratio (RCR). *Journal of Informetrics*, 13(2), 635–642. <https://doi.org/10.1016/j.joi.2019.03.012>
- Research Metrics Guidebook*. (2018). Elsevier B.V.
- Scopus Content Coverage Guide*. (2018). Elsevier B.V.

Andrei P. LOKTEV

PhD (Economics), Key Information Solutions Consultant at the Elsevier Science and Technology

a.loktev@elsevier.com

ЛОКТЕВ Андрей Петрович

Консультант по ключевым информационным решениям Elsevier Science and Technology

Galina P. YAKSHONOK

Analytical Solutions Consultant at the Elsevier Science and Technology

g.yakshonak@elsevier.com

ЯКШОНОК Галина Петровна

Консультант по аналитическим решениям Elsevier Science and Technology

**Armen Yu. GASPARYAN, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Г.Р. Консона с А.Ю. Гаспаряном**

**RUSSIAN JOURNALS IN HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES VS OPEN ACCESS POLICY:
DIGITAL TOOLS, PLATFORMS AND DATABASES**

**РОССИЙСКИЕ ЖУРНАЛЫ ПО ГУМАНИТАРНЫМ И ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
В КОНТЕКСТЕ ПОЛИТИКИ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА:
ЦИФРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ПЛАТФОРМЫ И БАЗЫ**

Abstract. Grigoriy Konson's interview with MD, Associate Professor at the University of Birmingham Armen Gasparyan unravels the key issues of modern Russian science, which is found now at the intersection of diverse trends. One of the main ones is the increasing visibility of Russian-language scientific journals at the international level and digitalization so that they could technically become high-quality and indexable. To do this, *two basic conditions* must be observed: authors must possess all copyrights, and their works must be stored in repositories, that are needed by scientists to gain world visibility and long-term use of published materials. Since the International Conference in Budapest (2001), a global initiative to publish open access scientific papers has been established. This was done so that scholars working with scientific materials could make them publically available and widely use such materials for scientific purposes. Now there is a tendency to open servers, which contain not only published and peer-reviewed works, but also *pre-publication materials*. *Preprint services* became a recent innovation. Media, television, and cinema scholars post scientific materials that have not been published before. This makes it possible to get priority in their writings.

There are also *tools* to promote open access. These are, first of all, digital identifiers of scientific materials and authors. Since 2012, digital author identifiers (Open Researcher and Contributor ID [ORCID]) are widely used in many countries; there are more than 6 million registered users. The digital identifier ORCID is popular among Russian-speaking authors as well, but often they use only part of its capabilities. Information about many Russian-speaking authors is not represented in full on the ORCID platform, which means that their works are not visible to the public.

The development of open access journals is mainly hampered by the hybrid-type periodicals, combining the principles of open and subscription publications. There are a lot of such journals in Russia. The majority of them are about medicine; and as a matter of fact, digitalization is gradually making the traditional subscription wither away. Therefore, professional communities need to take on the responsibility of financing open access publications to allow journals to advance. In the era of open access, plagiarism can be timely discovered, while in subscription journals it is veiled.

Future expectations are that Russian-language periodicals that do not follow new trends in science and publishing can cease to exist. They become bankrupt; they cannot find alternative sources of financing. However, their prestige needs to be enhanced through open access. There should be an increase in the number of multilingual journals that will attract English-language authors.

Keywords: publishing ethics, papers, repositories, expertise, peer review, indexing, archiving, Russian and English speaking, authors, open access academic journals, social platforms

Аннотация. Интервью Григория Консона с доктором медицины, ассоциированным профессором Университета Бирмингема Арменом Гаспаряном посвящено узловым проблемам современной российской науки, находящейся на пересечении многообразных тенденций. Одна из главных — проблема повышения видимости русскоязычных научных журналов на международном уровне и цифровизации, чтобы они в техническом отношении могли стать качественными и индексируемыми. Для этого необходимо соблюдать *два основных условия*: авторы должны обладать всеми авторскими правами, а их труды — сохраняться и архивироваться в репозиториях, которые нужны ученым для получения мировой видимости и длительного пользования опубликованными материалами. Начиная с Международной конференции в Будапеште (2001), была учреждена глобальная инициатива по изданию научных трудов открытого доступа. Это было сделано, чтобы ученые, работающие с научными материалами, могли их публиковать в открытом доступе и широко использовать для науки. Сейчас наблюдается тенденция к открытию серверов, где помещаются не только опубликованные и рецензированные труды, но и *допубликационные материалы*. Недавним открытием явился *препринтсервис*. Ученые в сфере медиа, теле-, кино выкладывают научные материалы, которые ранее опубликованы не были. Это дает возможность получить в своих трудах приоритет.

Есть также *инструменты*, способствующие развитию открытого доступа. Это, в первую очередь, цифровые идентификаторы научных материалов и авторов. С 2012 года цифровые идентификаторы авторов (Open Researcher and Contributor ID [ORCID]) широко используются во многих странах, и зарегистрировано более 6 млн. пользователей этой службы. Цифровой идентификатор ORCID популярен и среди русскоязычных авторов, но его возможности применяются ими лишь частично. Всесторонней информации о многих русскоязычных авторов на платформе ORCID нет. Это значит, что их труды не будут видны общественности.

Основным препятствием к развитию журналов открытого доступа являются «гибридные» журналы, в которых сочетаются принципы подписного издания и открытого. В России таких очень много. В медицине — большинство, а ведь подписка в эру цифровизации постепенно отмирает. Поэтому нужно, чтобы профессиональные сообщества брали на себя обязанность финансировать издания открытого доступа и позволяли журналам развиваться. В эру открытого доступа своевременно выявляется плагиат, тогда как в подписных журналах он вуалируется.

В прогнозах на будущее выясняется, что русскоязычные периодические издания, которые не следуют новым веяниям в науке и издательстве, могут прекратить свое существование. Они становятся банкротами, не могут найти альтернативные источники финансирования. Однако необходимо, чтобы благодаря открытому доступу их престиж возростал. Должно увеличиться количество полилингвальных журналов, которые будут привлекать англоязычных авторов.

Ключевые слова: издательская этика, статьи, репозитории, экспертиза, рецензирование, индексация, архивация, российские и англоязычные, авторы, научные журналы открытого доступа, социальные платформы

Г.К. *Приветствую тебя, Армен. Расскажи о своей деятельности в российском экспертном совете по оценке научной периодики.*

А.Г. За последние 4 года в нем произошло много изменений. Я работал над экспертизой медицинских, социологических и многих других журналов. Несколько месяцев назад узнал, что перешел из активного совета в резервный (в активном составе остались только российские эксперты). Но в любом случае наше сотрудничество продолжается. Рад тому, что делает О.В. Кириллова и другие члены Ассоциации научных редакторов и издателей, — все это дает реальные результаты.

Г.К. *Пару слов для непосвященного читателя: что такое DOAJ и почему он так важен?*

А.Г. Развитие всех научных журналов идет в сфере повышения их видимости на международном уровне и цифровизации, чтобы они в техническом отношении могли стать качественными и индексируемыми. Начиная с 1950-х годов, интерес к индексированию журналов постоянно повышался. Это было сопряжено с появлением первых индикаторов Impact Factor (IF) Юджина Гарфилда. Он привязан к американской платформе Web of Science, которая включает в себя несколько библиографических баз, и все они подписные. Известно, что с Международной конференции в Будапеште, прошедшей в 2001 году, была проявлена глобальная инициатива по созданию научных трудов открытого доступа. Это было сделано, чтобы ученые, работающие с научными материалами, могли их опубликовать в открытом доступе и использовать для науки. Такое явление в Будапештской декларации, затем в Берлинской, в декларации Бетезда, имела два пункта:

1. Авторы, а не издательства или другое профессиональное сообщество, должны обладать всеми авторскими правами.
2. Любой труд должен сохраняться и архивироваться.

В этой области за последние 15 лет сделано очень многое. Были попытки создать репозитории, в которых ученые и издатели могли бы перманентно архивировать свои труды. Есть несколько служб для разных специалистов, которые ранжируют эти репозитории и сами тоже должны быть индексируемыми. Все они связаны с особым компьютерным языком: XML (Extensible Markup Language). Это нечто в роде HTML (HyperText Markup Language), но еще более удачная версия, которая позволяет оцифровывать рисунки, графики, таблицы. Естественно, что качество репозитория, которые создаются, должно способствовать перманентной архивации не только в HTML, но и в XML языке. Здесь стоит брать пример с медиков, которые имеют наиболее престижные в мировом масштабе репозитории, как, например, PubMed Central. Из России лишь один журнал издается и архивируется в PubMed Central — «*Acta Naturae*». Он выпускался в МГУ на русском и английском языках, смог добиться не только качества публикации и индексирования в различных библиографических базах, но и репозитивирования.

Это — основной путь. Репозитории нужны, чтобы ученые получили мировую видимость, а научные сообщества длительно пользовались опубликованными материалами. Сейчас наблюдается тенденция к открытию серверов, где помещаются не только изданные и рецензированные материалы, а *допубликационные*. Их значение пока еще оценивается не всеми специалистами. Но физики уже знают свой сервер и выкладывают еще не рассматривавшиеся экспертами и неопубликованные труды, чтобы застолбить свое авторство, что является большим преимуществом, поскольку обычно рецензирование в самых «быстрых» оцифрованных журналах длится минимум месяц.

Г.К. Можно ли сказать, что репозитории — это неформально признаваемый вид общественного патентирования своих идей?

А.Г. Да. Это касается физиков. Для их трудов существует arXiv.org, для медиков — bioRxiv, социологов — SocArXiv и недавно для всех гуманитариев (специалистов медиа, телевидения, кино) открыли MediArXiv. На этом сервере можно выложить нерцензированный ранее материал. (Естественно, что здесь должен обеспечиваться контроль качества.)

Однако в Евразии (России, Беларуси, Казахстане и ряде других стран) это явление пока еще недооценивается. Видимо, связано это с тем, что все стремятся опубликовать статьи в рецензируемых журналах и только потом где-то их архивировать. *Препринтсервер* еще обсуждается, но действий в отношении выкладки материалов пока нет.

Кроме перманентных репозиториев есть и *институциональные*, в которых специалисты одного и того же учреждения после публикаций своих трудов собирают их, чтобы сотрудники ими пользовались, вели поиск и находили работы своих коллег. Вместе с тем, такому учреждению они создают большой престиж. Видимость любых учреждений повышается за счет институциональных репозиториев в формате HTML и XML. Естественно, что в них можно хранить материалы из YouTube, фильмы, видеостатьи.

Г.К. Правильно ли я понял, что речь идет о создании специализированных вузовских репозиториев?

А.Г. По-английски — это institutional repository. Смысл этого понятия в том, что одно учреждение создает для себя цифровой архив, в котором хранит все материалы. В этом вузовском репозитории можно хранить диссертации, методические рекомендации, рациональные предложения, так называемую серую литературу (grey literature) — все, что не опубликовано в журналах и что может быть представлено в открытом доступе.

Г.К. А в гуманитарных науках — это MediArXiv (медиааркаив)?

А.Г. Это новая платформа, открытая несколько недель назад: *препринт сервис*. Ученые в области медиа, теле-, кино в открытом доступе выкладывают научные материалы, которые нигде не опубликованы и широкой общественности еще не представлены. Это дает возможность получить в своих трудах приоритет. Многим ученым, скажем, физикам, у которых научные исследования быстро внедряются в практику, нужно установить приоритет в изобретении. Для медиков это важно тоже, особенно для специалистов, которые работают в фундаментальной области. Для гуманитариев труд желательно представить сначала на дополнительном сервере, а потом найти необходимый журнал и вторично опубликовать. В этом процессе важно рецензирование, в которое при мгновенном признании приоритета в исследовании какой-либо конкретной проблемы впоследствии можно будет внести необходимые научные правки. То есть варианты научного доступа — разные. В мире есть самый крупный научный журнал-гигант: «*Public Library of Science One (PLOS One)*». В нем содержится несколько сот тысяч статей и ежегодно выпускается несколько десятков тысяч. Это рецензируемый журнал и репозиторий. В нем обращают внимание на методические моменты, меньше — на новизну. Фактически его редакция доверяет своим авторам. Выкладывают материал после лингвистического и статистического контроля. А после публикации начинается *постпубликационное рецензирование* со стороны общественности.

Г.К. Какая специализация у журнала?

А.Г. Это журнал-репозиторий мирового масштаба, в котором публикуются все специалисты.

Г.К. Т.е. речь о новом институте публикаций?

А.Г. Фактически это такой издатель, который выпускает серию цифровых журналов только в онлайн-формате. Там десятки журналов. Один из них — «PLOS One» — полностью охватывает все специальности. Есть много подобных журналов, которые издаются большими издателями, скажем, *Heliyon* от Elsevier — тоже мировой мегажурнал. *SAGE Open* от SAGE — также журнал-репозиторий открытого доступа. Я не могу пока еще привести пример такого же российского журнала, потому что все они узко специализированы. «Киберленинка» — престижный в мировом масштабе репозиторий, цифровая библиотека, но в нем предлагаются уже опубликованные труды, взятые из других журналов. Журнала-репозитория в России нет. Поэтому многие российские авторы и специалисты в медицине, биологии, социологии тоже публикуются в онлайн-журналах. Однако за публикацию статьи в формате «Золотой открытый доступ» надо платить около 2–4 тысяч долларов. Не всем он доступен.

Г.К. Для чего и для кого создана эта модель? Почему автор должен платить такие большие деньги?

А.Г. Не сам автор. Обычно за него платят грантодатели, которые финансируют его исследования. У многих научных сотрудников, которые имеют подобную поддержку, заложена сумма на архивацию материала в открытом доступе. Это связано со многими факторами, в том числе с длительным рецензированием.

Г.К. Имеется в виду журнал «Nature»?

А.Г. Нет, это отдельные подписные журналы, которые за определенную плату помогают архивировать материал авторов в гибридном формате. У «Nature» и «Science» очень высокая цена за включение в открытый доступ. Всем, кто в них печатается, будет выгодно оплатить публикацию, чтобы их в открытом доступе, как и в социальных сетях, обсуждали и цитировали. В «Nature», хотя и нечасто, издаются российские авторы.

Г.К. Какая аудитория в «Nature» и «Science»?

А.Г. «Nature» и «Science» — это наиболее престижные журналы. Несмотря на то, что и в них есть изъятия из печати (ретракции), авторитет их является непререкаемым. Авторы не обращают внимание на оплату. Многие журналы открытого доступа сейчас активно развиваются за счет того, что у них есть очень много авторов, которые, читая журналы открытого доступа, тоже хотят в них публиковаться.

Сейчас фактически все мировые грантодатели нацелены на публикации в открытом доступе.

В сентябре 2018 года был создан консорциум одиннадцати европейских грантвыдающих агентств и издательств, которые поддержали «План “Science”» («Plan S») — необычайно престижную инициативу, к чему присоединились Индия и Китай. России здесь пока нет. Идут активные обсуждения этого плана. Но не все согласны с некоторыми пунктами. Потому что крупные подписные издательства, как, например, «Elsevier», не хотят переходить на открытый платный доступ сразу, а лишь постепенно. Однако «Plan S» гибридного варианта не предусматривает. Суть в том, что ученые должны публиковать свою статью и сразу выкладывать ее в журналах открытого доступа или открывать к ней доступ. Такова и тенденция всех издателей — публиковать статьи и выкладывать их без всяких эмбарго, т.е. без временной задержки доступа к тексту.

С 2003 года процесс внедрения открытого доступа идет очень медленно. Основное препятствие — «гибридные» журналы, в которых сочетаются принципы подписного издания

и открытого. В России таких очень много. В медицине их большинство. Я рекомендую российским издателям, чтобы они перешли на открытый доступ, потому что подписка не дает возможности журналам развиваться в научном плане и привлекать статьи из многих стран мира. Подписка в эру цифровизации постепенно отмирает. Поэтому нужно, чтобы профессиональные сообщества брали на себя обязанность финансировать издания открытого доступа. Эта модель дает возможность своевременно выявлять плагиат, тогда как в подписных журналах он может оказаться незаметным. Многие журналы, которые хорошо развиваются, сконцентрированы в двух центрах: в Москве и Петербурге. Но в регионах ответственность их не читает. Поэтому регионы, которые получают их по подписке, тратят деньги и время. Теряется смысл внедрения нового в науку. В целом в Евразии подписные журналы до сих пор довлеют над журналами открытого доступа. Отношение к ним пока поверхностное. Даже те, что значатся как журналы «открытого доступа», таковыми не являются, потому что они нигде перманентно не архивируются. Пишется, например, что журналы архивированы в РГБ, но как они архивированы — в печатном или цифровом варианте? Важно, как они хранятся. Нужно, чтобы архивировались в цифровом варианте, чтобы обществу ими пользовались, имея соответствующий доступ. Постепенно, как было отмечено выше, необходимо переходить из подписного формата в открытый, который включают в себя не только свободное прочтение статей, но архивирование, репозитирование, а также пользование в социальных сетях.

Рецензирование в Евразии идет по старинке. Очень много недочетов, на которых останавливаться сейчас не буду. Во всем мире используется, скажем, Twitter. Альтернативная метрика сейчас рассчитывается за счет применения его и других социальных платформ. Они дают возможность качественно «прорецензировать». Последнее беру в кавычки, поскольку общественность читает, замечает недостатки, корректно, дипломатично комментирует статьи. Часто бывали случаи выявления плагиата, который публиковался в открытом доступе. Потом в социальных сетях за рубежом они комментировались и обнаруживались недочеты, плагиат и другие нарушения издательской этики. Чтобы избежать этого, надо обращать внимание на развитие соцсетей и их использования в академических целях. То есть полноценный доступ должен включать в себя деятельность общественности, использующей англоязычные ресурсы. Потому что альтернативная метрика научных статей связана не с российскими службами, подобно «Одноклассникам», а с более академическими соцсетями — Twitter, Facebook, блогами, которые получили большое развитие в Америке, Западной Европе и англоязычных странах. Для повышения уровня метрики статей надо развивать и пользоваться социальными платформами.

Есть также *инструменты* вхождения в журналы открытого доступа. В России к этому пока еще не такое серьезное отношение, как за рубежом. Взять хотя бы «Open Researcher and Contributor ID (ORCID)». Это цифровой идентификатор автора. С 2012 года он широко используется во многих странах и имеет более 6 млн. пользователей этой службы. Цифровой идентификатор есть и в России, но его возможности здесь применяются лишь частично. Заходишь на цифровой идентификатор ORCID многих российских авторов, а информации о них нет. Это значит, что труды этих исследователей не будут видны общественности, и никто не сможет их найти. А ведь это важный элемент открытого доступа. Если есть цифровой идентификатор статьи (Digital Object Identifier [DOI]), видимость публикаций в цифровом пространстве также повышается.

В России открытый доступ получил свое развитие. Много российских журналов вошли в Directory of Open Access Journals (DOAJ). Всего там насчитывается 314 российских журналов, которые позиционируют себя в качестве изданий открытого доступа, и они зарегистрированы на этой престижной платформе. Но из этого количества всего лишь три журнала получили штамп от DOAJ (DOAJ Stamp), то есть штамп качества. Это говорит о неполноценной оцифрованности остальных журналов. Есть моменты, которые касаются авторских прав, лицензий для распространения. В мире более 1000 англоязычных журналов получили знак качества DOAJ Stamp из-за того, что в техническом отношении они хорошо оцифрованы. Может возникнуть вопрос, а какая разница в том, как они оцифрованы? Дело в том, что если статья опубликована в открытом доступе и, не будучи перманентно сохраненной, через несколько лет потеряется.

Есть момент в отношении престижа. Многие журналы, которые считают себя открытыми, весьма часто являются некачественными изданиями открытого доступа, так как не имеют необходимых и четко структурированных элементов. Так, в своих инструкциях не указывают, как авторы могут своими текстами пользоваться, какие лицензии распространяются на эти научные статьи. Нередко отсутствуют сведения о том, является ли данный журнал членом Ассоциации, придерживающейся принципов открытого доступа (Open Access Scholarly Publishers Association [OASPA]). OASPA — единственная глобальная ассоциация открытого доступа. В ней около 130 издателей, но из России нет ни одного. Второй по значимости — Комитет по издательской этике (Committee on Publication Ethics [COPE]) — состоит из более чем 12 тысяч членов. Сюда уже могут входить и издатели, и редакторы. Те, кто становятся членами COPE, должны соблюдать все принципы этики. В COPE есть представители как журналов открытого доступа, так и подписного, и гибридного. Если вы стали членами COPE, значит надо повышать качество статей, следовать этическим принципам и главное — все это отражать в инструкциях авторам.

Я смотрел экспертные заключения по сотням журналов и участвовал в индексировании более 40. И всегда обращаю внимание на инструкцию для авторов. Недавно обратил внимание на журнал Russian Psychological Journal. Он внедрил все пункты, о которых мы говорили. Естественно, что его видимость в международном публикационном пространстве повысилась. Есть еще один хороший журнал, издаваемый в Уфе. Он прошел все этапы: «Music Scholarship» / «Проблемы музыкальной науки». Вошел в Scopus. За последние 2–3 года представлен на платформе Web of Science.

Г.К. Спасибо. Сам являюсь членом редколлегии этого журнала. В этом году он получил Q1. Фактически я выступил в роли связного между системой Scopus и «Music Scholarship» в течение полутора лет, разъясняя требования Scopus редакции журнала, поскольку на последнем этапе вступления в систему он застрял, а коллеги никак не могли понять, чего от них хотел Scopus (имелись не вполне ясные технические моменты).

В последние несколько лет соруководжу журналом «Наука телевидения» (The Art and Science of Television). Какое-то время пришлось убеждать своих коллег в необходимости совершенствования издания в соответствии с требованиями зарубежных партнеров, и, когда это удалось, журнал за семестр вошел в DOAJ, Киберленинку и ERIH PLUS¹.

А.Г. Для социологии это очень важно.

¹ В июне 2020 года WoS начала индексацию журнала, ее глубина составила на тот момент 10 выпусков — с 1 января 2018 года.

Нездолго перед этим журнал также появился в Ulrich's Periodicals и Stanford Libraries.

Г.К. Существенно здесь стало то, что при поддержке нескольких коллег мне удалось создать для журнала один из лучших по информативности и рубрикации сайтов в России. А консультировала Наталья Попова — DOAJ Ambassador в России.

А.Г. Я смотрел информацию об этом журнале в соцсетях. Дальше базы данных будут изучать наполнение тематической ниши. Комментарии, конечно, будут, но пусть журнал не обижается.

Г.К. *Web of Science* им заинтересовался, потому что таких телевизионных российских журналов с точки зрения науки об искусстве там нет. Социология есть, но по касательной — в качестве активного контекста. А вообще журнал относится к искусствоведению и культурологии, куда входят научные сферы TV, массмедиа, радио, Интернета, юриспруденции. Недавно разместил в нем статью одного юриста о правовых особенностях в работе с художественными произведениями массмедиа, сопровождаемую критикой российских реалий в противовес зарубежным; включил также свою статью о живописи Ильи Глазунова сквозь призму методологии психологии искусства Л. Выготского и киномонтажа С. Эйзенштейна. Стараюсь, чтобы была задействована узкоспециальная тематика и та, которая с ней чем-то связана. Журнал продвигаю интенсивно, сделал его нишевым. Некоторые статьи бывают такими объемными (2 п.л.), что публикуем их в двух соседних выпусках журнала.

А.Г. Я понял, что в журнале будет в основном текстовый материал. А как насчет изображений, которые размещаются на YouTube, а потом становятся частью статьи, чтобы читаемого материала было меньше?

Г.К. Появились.

А.Г. Их очень сложно оцифровывать.

Г.К. У нас они качественные. В статье о Глазунове и его современниках, естественно, было много цветного изобразительного материала.

А.Г. В этих журналах тоже есть платформа, за счет чего тоже идет развитие. «Music Scholarship» взял платформу Open Journal System (OJS). Но ты, наверное, хорошо знаешь Epub. Там уже примерно 100 российских журналов, которые хорошо представлены на этой платформе. Это тоже шаг вперед в плане открытого доступа. Через данную платформу можно проводить и рецензирование, вследствие чего повышается прозрачность публикаций.

Г.К. Здесь есть проблема. Я беседовал с руководством вуза, являющегося учредителем журнала, о необходимости специального места. Максимум, чего удалось добиться — это закрепленной локации на сайте вуза². Это тоже встречается нередко, однако имеются более удачные решения. Так, например, место в СПбГУ для журналов университета нравится мне больше. Там шире возможности, есть вкладочки, имеющие свой адрес.

Что касается «Науки телевидения», отмечу, что, когда я пришел в журнал, там сначала не было ни DOI, ни ISSN на электронную версию. Более того, в нашей консервативной и тенденциозной области люди не знают и не хотят знать, зачем нужны различные идентификаторы, тем более на электронные варианты? Достучаться до подобногосознания довольно сложно.

А.Г. Сейчас без eISSN и DOI невозможно.

Г.К. Возвращаясь к PLOS One, который, как ты показал выше, является крупным международным издателем нового типа, агрегатор информации, куда приходит большое

² В апреле 2020 года собственный сайт у журнала появился (прим. ред.-сост.).

количество статей на уровне препринтов, потом они размещаются, а затем идет элементарное рецензирование в журнале, хотел бы отметить, что в России я хотел учредить институт пострецензования, то есть рецензирования на рецензирование. Это давняя моя мечта.

А.Г. Это очень хорошая идея.

Г.К. Пытался ее реализовать в специальных разделах ключевых журналов. Диссертации у нас обсуждались всегда, а сами отзывы оппонентов на диссертацию и на автореферат — никогда. Введение института рецензирования на отзывы оппонентов способствовало бы повышению уровня и качества отзывов, лучше репрезентировало сами диссертации, а в конечном счете развивало научную мысль страны.

А.Г. Эти рецензии надо публиковать на какой-то платформе, чтобы они также имели свои DOI, и их обсуждала бы общественность.

Г.К. Разумеется. Лидером в данной сфере можно считать Вестник по искусствоведению СПбГУ. Я смотрел его масштабные рецензии (до 50 страниц каждая) на хорошем академическом английском.

А.Г. 50 страниц рецензия?

Г.К. Да. По пунктам разбиралась статья одного профессора из Бостонского университета, почему он не прав, почему передергивает факты, выявляя связи между Купереном и Ватто, хотя до недавнего времени такой подход считался в науке об искусстве новым словом.

Когда я выступаю с лекциями и мастер-классами, рассказывая об особенностях подготовки журналов в базы цитирования, нередко натываюсь на полное неведение: у россиян сознание заиклено на том, что бесплатно опубликоваться нельзя. Закупают даже целые выпуски журналов. При этом стоит они должны много, а качество — неважно. Кроме того, коллеги в большой своей массе не понимают, что, опубликовав рецензию на какое-то творческое или общественное событие, тоже можно попасть в *Web of Science*. Более того, в России в области гуманитарных наук сам я создал жанр академических интервью, которые в составе сборника по предыдущей конференции теперь индексируются *Web of Science Core Collection*. Это новое явление, на которое ученый люд смотрит с «перевернутыми» глазами. Но в действительности — это полнометражная академическая публикация. В таких интервью я, Григорий Консон, говорю, например, с тобой, Арменом Гаспаряном о проблемах открытого доступа к публикационным материалам. Мне удалось записать аналогичные научные беседы с вице-президентом РАН, академиком Алексеем Хохловым, членом Президентского совета по науке и образованию, ведущим кристаллографом мира Артемом Огановым, Генеральным директором РГБ Вадимом Дудой, ученым секретарем диссертационного совета Кембриджского университета, главой музыкальных исследований Клэр-колледжа Мариной Флоровой-Уокер.

А.Г. Это огромный труд.

Г.К. Да, надо найти человека, деятельность которого представляет большой общественный интерес, оказывающая на развитие социума прямое влияние, затем удобное время и место, провести интервью, а потом изложить его в виде связного текста. На расшифровку одного обычно уходит, как минимум, неделя. Но зато открывается широкая панорама видения разных проблем гуманитаристики в ее взаимосвязи с другими науками — социальными и даже техническими. Ученые не привыкли так работать. Однако в беседе они раскрываются, а потом думают, зачем я это сказал, правда, получилось неплохо.

А.Г. Действительно, в обсуждении выкристаллизовываются многие идеи и факты. А рецензии можно отправлять на англоязычную платформу Publons. В мировом масштабе она, являясь частью Clarivate, может их выложить, и тогда будет результат для российских и евразийских рецензентов.

Г.К. *Publons* — это все-таки англоязычная платформа?

А.Г. Нет, рецензенты могут выкладывать материалы русскоязычных журналов.

Г.К. *А они переводятся?*

А.Г. Нет. Но основное содержание рецензент может представить на русском, а, так сказать, отчетная информация будет на английском, чтобы в *Publons* поняли содержание и смогли архивировать. И потом, получив за эту рецензию благодарность от издателя на английском языке, отправить в *Publons*. Тогда она будет выложена на их платформе. Однако только на русском сделать это было бы сложно.

Г.К. *Отчетная информация — это что?*

А.Г. Сведения о том, кто писал отзыв на рукопись, как она называлась, в каком журнале на английском языке. И, разумеется, журнал этот должен иметь свой профиль на *Publons*.

Г.К. *Но сама рецензия никем на английский не переводится?*

А.Г. Если они захотят перевести и открыть к ней доступ, тогда с *Publons* должны договориться.

Г.К. *Если бы авторы делали рецензии на родных языках и при этом Publons их мотивировал своим переводом на английский, тогда многих консервативных ученых такое нововведение бы подстегнуло.*

А.Г. Так и в РИНЦ это возможно. Качество российских рецензий значительно бы повысилось.

Г.К. *Российские авторы не очень любят это делать. Поступают по принципу: зачем мне это? И в парадоксальной связке с этим: почему меня там еще нет?*

А.Г. Все здесь зависит от специальности. В гуманитарных науках есть сферы, которые абсолютно не интересуют мировую общественность. Каких-то авторов, скажем, из Калифорнии, Филадельфии может не интересовать российская литература. К тому же, их эксперты не будут индексировать статьи, где нет даже резюме на английском языке. А есть области, в которых авторам надо обязательно, чтобы их статьи читались за рубежом, поскольку без этого не будет должного развития их специализации. Поэтому на английском надо учиться писать, причем сразу первую версию статьи. Очень много публикует издательство «Наука», но часто — это переводные статьи. Несмотря на наличие искусственного интеллекта (компьютерного перевода), язык надо знать. Искусственный интеллект может сам писать статьи и книги, но он имеет свои недостатки. Понятно, что российские авторы сначала будут думать по-русски, а потом переводить на английский. Но мало, кто будет интересоваться статьями на плохом английском языке. По этой причине страдают наукометрические показатели, и цитирование находится на нуле. Времени на чтение всей статьи обычно нет. Поэтому, если в заглавии есть ошибки, дальше эксперты читать не будут. Кроме того, всем специалистам, независимо от языка, надо быть грамотными и научиться профессионально делать ссылки. Одному научному факту, одной идее должна соответствовать одна или несколько ссылок. Но давать большие тексты на 2–3 страницы с одной только ссылкой нельзя. Интересы для мировой общественности они не представляют. Их даже не стоит подавать в те базы данных (Scopus или в Web of Science), которые ориентированы на ссылки: материалы не пройдут. Поэтому, если будут отказы, обижаться не стоит.

В Web of Science для гуманитариев есть Arts and Humanities Citation Index, где не важен уровень цитирования, но все же оценивается оформление ссылок, списков литературы. Вы подаете журнал в базу Web of Science, которая находится в Филадельфии. Естественно, что экспертов интересуют ссылки на зарубежные источники. Они хотят видеть ссылки на своих писателей, а если там представлены исключительно русские имена (Бунин, Булгаков, Пастернак), такая тематика может не подойти. Хотя я знаю, что «Литературная газета» десятилетиями привлекала к обсуждению статей, где участвовали не только литераторы, но и представители самых разных профессий. Поэтому надо стремиться к тому, чтобы узкоспециализированные статьи выходили на международный уровень, отчего будет идти развитие и в самих специальностях.

В телевидении и кино можно использовать большие возможности цифровизации. YouTube — это тоже порождение открытого доступа. С учетом всех этических норм публиковать видео- и кино-статьи, рассматривать их как научные труды. В России в настоящее время развивается *видеонаука*, основанная на видеоматериалах. Мы сейчас работаем над видеостатьей, идет обсуждение. Итог будет выложен в открытый доступ в виде статьи. Это новое направление, которое возникает в результате открытого доступа. Естественно, что в скором времени мы должны будем задуматься над видео-журналами. Есть всего лишь один такой известный журнал — «*The Journal of Visualized Experiments*». Он индексирован, архивирован, имеет высокий IF. Но пока предназначен только для медиков, биологов и представителей смежных специальностей. Социологам и гуманитариям надо использовать другие возможности. Смотреть, как у других, как развиваются медицинские журналы, становиться членами редакторских ассоциаций, как, например, COPE.

Г.К. *А что надо, чтобы стать членом COPE?*

А.Г. Необходимо, чтобы журнал соблюдал все принципы этики, которые выложены на сайте этой ассоциации. Они одинаковы для всех: и для социологов, и для гуманитариев.

Г.К. *В базе данных Scopus на твои статьи существует порядка 3 тысяч ссылок. И индекс Хирша за последние 5 лет тоже зашкаливает — 23. Это нереальная ситуация даже для самого узнаваемого ученого, если только он не лауреат Нобелевской премии.*

А.Г. Нет, Грег. Лауреат нобелевской премии может сделать одну статью и стать известным.

Г.К. *Спасибо за поправку. Я говорю о специализации ученых. На гуманитариев ссылаются гораздо меньше. Посмотрел на тематику твоих статей. Одни посвящены медицинским или биомедицинским проблемам, другие — вопросам издательской этики. По количеству ссылок они равнозначны. Каковы причины такого высокого цитирования твоих статей в обеих сферах?*

А.Г. До всех публикаций в Scopus у меня были статьи по медицине на русском языке. Они нигде не цитировались и никого не интересовали. Все началось с 2007 года, когда я перешел в Учебный центр Университета Бирмингема. Стал заниматься в лаборатории, опубликовал пару статей и сразу понял, какой интерес они вызывают в своей узкой специальности. Начал составлять отзывы, вошел в разные журналы как рецензент, понял значимость этой деятельности в международных британских журналах. После этого стал работать над научной коммуникацией, издательской этикой, редактированием. С 2011 года являюсь членом президиума престижной европейской Ассоциации научных редакторов (European Association of Science Editors), а также редактором научного журнала «European

Science Editing». Заведовал им 4 года, много для него сделал, контактировал со специалистами всего мира, постоянно расширяя с ними контакты. Изначально этот журнал имел биомедицинское направление. Но со временем постарался привлечь не только медиков, но и математиков, лингвистов, статистиков. В 2012 году вышел на отдел индексирования ВИНИТИ в России, что расширило мои интересы. Стал публиковать материалы, которые оказались интересными не только для англичан и американцев, но и для развивающихся стран — Пакистана, Индии, Ирана. Потом встретился с известным специалистом Джеффри Биллом, который был приглашен в Россию. Благодаря продвижению его идей о хищнических издателях и журналах, значительное число таких журналов исключили из РИНЦ.

Г.К. Ну и правильно же сделали?

А.Г. Да, но многие сейчас задумались, что же будет, если начнут выкидывать журналы открытого доступа? Самым крупным издательством, который раскритиковал Дж. Билл, оказался «Hindawi» (Египет) с оборотом в 1 млрд долларов в год. В России ситуация с хищническими журналами очень серьезна. Но в настоящее время авторы статей стали понимать, что такое хищнические журналы, за что с них берут деньги и стоит ли их давать. Однако все журналы открытого доступа заинтересованы в их взимании за статьи. Даже PLOS One, публикующий много научных трудов, берет за них плату, но в нем зато — самый высокий уровень ретракции (изъятия) статей, потому что после публикации выявляются грубые ошибки. В блоге PLOS One даются комментарии собственного издателя через газеты. А в России, например, специалисты не обращают внимания на газеты и их оцифровывание, они публикуются только в журналах. Но нужно развивать и газеты.

За рубежом открытые журналы используют альтернативную метрику. Она учитывает социальную активность пользователей: кто сколько раз прочел эту статью и через какие истоки ее распространил (Twitter и другие каналы). И комментарии в цифровом варианте тоже анализируют. Платформа Almetric смотрит англоязычные газеты и блоги. Самый известный блог — «RetractionWatch». Любая заметка в этом журнале сразу повышает альтернативную метрику статьи. Есть изъятые из журналов статьи, которые, тем не менее, имеют высокий уровень альтернативной метрики. Но это, конечно, негативный пример. В положительном аспекте тоже надо ее развивать. Пока не будет культуры общения, научной коммуникации через Twitter, научная значимость социальных платформ будет крайне низка. За рубежом это поняли быстро. Альтернативная метрика повышает престиж и статьи, и самого автора, и цитируемость.

Г.К. Еще раз по поводу открытости: если, например, зайти на сайт *Oxford Journals*, полнотекстовый доступ без внесения платы блокируется, доступным будет только *Most read* (наиболее читаемый) раздел, если только запрос текста осуществляется, например, не из Ленинки, с которой у ряда зарубежных университетов подписан договор, благодаря чему возможно изучать материалы.

А.Г. Оксфордского издателя не нужно учитывать (Oxford University Press). Он доступен всем, даже если это подписное гибридное издание. Его продукция есть во всех библиотеках. Конечно, он берет за это плату, и его за это критикуют.

Г.К. Несмотря на инновации в РГБ, в целом в России академическая общественность гуманитарного и отчасти общественного профиля находится в информационно-исследовательском вакууме, причем у отечественного читателя психология такая: «Ура! Так тут же все закрыто». Радость по поводу того, что это не моя проблема, а зарубежных издателей, поэтому я не обязан знать.

А.Г. Это довольно ущербное мышление, сформированное на основе узкодоступного чтения — использования только того, что в печатном формате и только на русском языке. Но сейчас — 100-процентная доступность. DOAJ дает возможность использовать многое, что находится в открытом доступе. Несколько иной пример: Scopus тоже стали критиковать за то, что он, индексируя часть журналов в открытом доступе, не учитывает это при оформлении подписки университетам. Однако в Scopus дается наиболее качественная информация и наиболее полный охват источников. Поиск по нему — вообще обязателен для всех специальностей.

Г.К. *Мне время от времени приходит что-то на рецензию и в этой связи на месяц предоставляется открытый доступ к Scopus. Но ничего не открывается. Меня даже переадресовали в амстердамский главк. Однако доступа к ним я так и не получил.*

А.Г. Доступ они в качестве благодарности дают после экспертизы.

Г.К. *Прогностический аспект: как ты видишь модель открытого доступа, рецензирования, рынка появления новых моделей, иными словами — что нас ждет?*

А.Г. В России будут пользоваться традиционными методами, т.е. подпиской, что обеспечивает определенную выгоду. Библиотеки тоже будут в этом участвовать. Их финансирование во всем мире снижается, и они не станут подписываться на журналы. Фактически создастся ситуация, когда издатели задумаются, как можно идти на открытый доступ и за счет него оплачивать расходы своим авторам? Единственный надежный источник — это университеты, которые должны создавать исследовательские гранты, закладывая в них определенную сумму на публикации в открытом доступе и платить авторам гонорары за счет собственных средств.

Другие источники — это те, что поддерживаются каким-нибудь профессиональным сообществом, без чего они не смогут индексироваться в открытом доступе. Пусть они озаботятся и узнают, как действуют в других странах? В Южной Корее все журналы имеют открытый доступ. Ситуация журналов в России, которые работают по старинке, резко ухудшается, они становятся банкротами, не могут найти альтернативные источники финансирования. А нужно, чтобы их престиж, благодаря использованию открытого доступа, возрастал. Должно увеличиться количество полилингвальных журналов и тех, что изначально публикуются на английском языке, ибо все специалисты общаются на английском языке. Я также хочу, чтобы в России отошли от абсолютизации импакт-факторов и от всяческих квартилей, которые отечественную науку в основном разрушают. России надо придерживаться Сан-Францисской декларации (San Francisco Declaration on Research Assessment [DORA]: <https://sfdora.org>), которая признает значимость качества статьи, а не того, сколько раз ее процитировали.

Г.К. *Ты думаешь, что это возможно?*

А.Г. Результат будет. Нужно повысить информированность авторов и редакторов, чтобы они углубили свои знания в наукометрии и альтернативной метрике. Найдите в России 10 престижных журналов и, независимо от наукометрических показателей, развивайте их.

Г.К. *Армен, позволь поблагодарить тебя за высказанный комплекс идей, имплементация которых, как я полагаю, может существенно улучшить академическое публикационное поле России.*

Armen Yu. GASPARYAN

MD, Associate Professor, Researcher, Teaching Trust at the University of Birmingham

ГАСПАРЯН Армен Юрьевич

Доктор медицины, ассоциированный профессор, научный сотрудник, учебный центр Университета Бирмингема

a.gasparyan@gmail.com

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

URBANIZATION IN NOMADIC CULTURES AND EMPIRES OF INNER ASIA¹

УРБАНИЗАЦИЯ В КОЧЕВЫХ КУЛЬТУРАХ И ИМПЕРИЯХ ВНУТРЕННЕЙ АЗИИ

Abstract. The urbanization processes on the territory of Inner Asia during periods of nomadic empires were studied. Xiongnu had rural settlements and cities, the population of which was mostly farmers. In the Uighur Empire, there was one imperial trading megacity. The Khitans built large cities with gorgeous temples and palaces to house the imperial court and the emperor's officials. There were about fifty known Khitan towns. Excavations show that their population was international. The Mongols suffered lack of trained specialists in various trades quite soon. They organized a large-scale mobilization of human resources. By means of the forced relocation of the large masses of people, or through involving a vast number of adventurers, profiteers and gentlemen of fortune into the process, the Mongols created the conditions in imperial cities for an unprecedented intercultural exchange and integration of cultures, religions and civilizations.

Keywords: nomadism, urbanization, Xiougnu, Uighurs, Khitans, Mongols

Introduction

There are differing points of view on the reasons of urbanization in the steppe world. Some authors believe that the sedentism, farming and urbanization were known to the early nomads. For this reason, the town-planning in the pastoral societies is in no way different from that in the settled societies. A town is an indicator of the statehood establishment (Maidar & Purveev, 1980; Kyzlasov, 2010, etc.). A different viewpoint was proposed by S. Pletneva. Poor pastoralists settled around fortresses of the nomadic elite. The fortresses could gradually be turning into "steppe cities". For this purpose, it was necessary that a fortress was located in a position favorable for trade, and its owner wielded power. This idea became the basis of her conception of the three models of nomadism and the three types of steppe state formation (Pletneva, 1982).

Other scholars believe that construction of sedentary settlements and sites among nomads was the work of farmers taken as prisoners (Kiselev, 1965, Davydova, 1978, pp. 55–59, Hayashi, 2004, pp. 117–134, etc.). According to V. Egorov, the overwhelming majority of cities was a place of concentration of administrative staff and tax collection and only later, towns began to carry out trade and craft functions (1985). A. Khazanov writes that the nomads were in the need of cities where the products of handicraft and agriculture could be found. In this regard, they could maintain different kinds of contacts with urban civilizations, conquer them, and use towns for their purposes, as well as establish their own towns on the steppe territory (Khazanov, 1984, Khazanov, 2004).

Therefore, there is a wide range of various points of view as for the nature and features of the urbanization processes in the nomadic societies. This paper considers urbanization in Inner Asia. Here, the bipolar regional structure between the North (nomadic empires) and the South (China) was formed (Barfield, 2001). Starting from the mid-20th century, many Mongolian settlements, fortresses, and towns were found and studied (Kiselev, 1957; 1958; Perlee, 1957; 1961; Ivliev, 1983, etc.). The key information on the fortresses and settlements of the Ancient period and Middle

¹ This study was supported by the grant of Government of Russian Federation No. 14.W03.31.0016 "Dynamics of Peoples and Empires in the History of Inner Asia."

Ages in the territory of Mongolian steppes was systematized by the well-known Mongolian archaeologist H. Perlee (1961). He discovered, mapped, and tested many archaeological sites. In after years, architectural historians undertook several attempts to summarize data on settlements and fortresses (Maidar, 1971). About ten years ago, a code of the historical and cultural sites of Mongolia (Dashnyam, 1999) was published. The last attempt to systematize data about fortresses in the territory of Mongolia, South Siberia and Transbaykalia was undertaken by S. Danilov (2004).

However, even now we can assume that this is not a complete list. A more thorough study of the sites of the Khitan time in Bulgan aimag resulted in new interesting findings (Ochir, Enkhtur & Erdenebold, 2005). From year to year, the number of discovered fortresses and settlements is increasing. Recently, books and articles have been published that summarize empirical evidence from previous studies (Danilov, 2004; Rogers et al., 2005; Waugh, 2010; Golden, 2013, etc.). But it is by far not a complete list.

Xiongnu and Xianbei

Sources of urbanization in the steppes of Inner Asia date back to the times of the Xiongnu empire (209 BCE – 48 CE). The Xiongnu established settlements and fortresses. Currently, there are a little more than ten fortresses of Xiongnu in the territory of Mongolia (Perlee, 1961, Hayashi, 1984, Dashnyam et al., 1999), as well as two fortresses in Buryatia, and a palace-type building in Khakassia (Danilov, 2004). Ivolga fortress is the best known of them. It is situated not far from Ulan-Ude (area—6 ha). Close to the fortress, a synchronous burial ground was discovered. For many years, this unique archaeological site (fortress and burial ground) was studied by the archaeologist from St. Petersburg, A. Davydova (Davydova, 1985, Davydova, 1995, Davydova, 1996). The population of the fortress consisted of both nomads and settled agrarian groups of deserters and/or captives from China or from the territory of Manchuria. Residents were engaged in agriculture, cattle breeding, and handicrafts. The population reached several thousand people (Kradin, 2002, p. 86-94). The fortress can be considered a town.

What place did such fortress settlements occupy in the structure of early nomadic empires? The answer to this question is given by an event with the imperial confederacy of Xianbei in the 2nd century AD which was described in the Chinese chronicles. Its founder was informed about shortage of food. He commanded to resettle about 1000 families of the Woren people (Han, according to another source) “from East” to the Laohahe River region. This ethnic group was engaged in fishing. The ruler of Xianbei wanted them to provide nomads with additional food (Taskin, 1984, p. 80, p. 331). Among the residents of the Xianbei Empire, apart from captured craftsmen and farmers, there were many immigrants from China. It was only thanks to them that the initial clandestine importation of metal weapons from China was replaced in the 3rd century by own production of metallic armament supplies (Taskin, 1984, p. 78, p. 324).

Such facts confirm that the nomads needed agricultural products and crafts. There were different ways to obtain them: by developing own arable farming, by trading with the settled people, by raids and robberies of peasants and urban centers, etc. However, only nomadic empires were able to concentrate large masses of craftsmen and farmers in their territories. To a limited extent, the development of arable farming is only possible near large rivers such as Selenga, Orkhon, Tuul, and others. The population consisted of farmers taken as prisoners, and migrants who, for one reason or another, fled to the steppe. For example, according to rough estimation, between 166 and 60 BCE, the Xiongnu captured about 150 thousand people as prisoners (Kradin, 2002, pp.

95-98, pp. 168–171). Many of them lived not only in fortresses but also in settlements. An example of such settlement is Boroo in Northern Mongolia (Ramseyer, 2013).

In the territory of Mongolia, there are also the fortresses of Xiongnu in the Herlen River valley (Gua Dov, Khuret Dov, Burkhijn derveljīn, Tereldijn derveljīn). There one can see hills — the remains of tiled buildings on platforms. Similar tiles were produced during the Han dynasty (Danilov, 2009; 2011). In addition, gates and walls in the shape of a gallery were examined in the fortress of Gua Dov. They are also tiled (Eregzen, Bayarsaikhan & Aldarminkh, 2014, Eregzen, 2017). However, these sites do not contain any cultural layer and artifacts. Apparently, life here was not too intensive. Scholars are trying to find out what they were: seasonal administrative residences, religious hubs or funeral structures? This mystery is waiting for its answer. I think it was a memorial building for important leaders of the Xiongnu Empire (as memorial complexes of Turkic khaganates).

Turks and Uighurs

Rouran is another and, probably, the biggest mystery in the archaeology of Mongolia. There is clear information about the Rouran khaganate (402–555), but no archaeological sites. However, narrative sources contain references to the Rouran capital — the city of Mumocheng (Taskin, 1984, p. 290). Scientists have different points of view in this regard (Handsuren, 1973). There is nothing known about the towns located in the territory of Mongolian steppe during the periods of the First (552–630) and Second (683–734) Turkic khaganates, although the Mongolian archaeologist H. Perlee believed that Turks did built fortresses and palaces there (1974, p. 271). It is very likely that Turks felt uncomfortable in urban environment, and they suffocated in small spaces of closed landscapes. Turkic leaders developed the anti-urbane military doctrine. Its essence was in the fact that mobility is the main strategic weapon of nomads. As Tonyuquq stated, when Turks are strong, they attack, but when they are not strong, they avoid military operations (Liu Mau-tsai, 1958, 1, S. 173). On the other hand, long before them, the Scythians defeated the Persians, while the Xiongnu conquered the Chinese in such manner.

However, Turks used the potential of the Central Asian cities for their economic needs. Also, the administrative functions of the towns in the Turkic Khaganates were performed by the mobile headquarters of khans. Such headquarters had large population and performed some of the functions of a town (administrative, redistributive, trading, ideological, etc.). There is a temptation to call them “wheeled towns”, but that would be wrong. A center of polity or a state and the town are not quite the same. In the Charlemagne Empire, there was no capital for a long time, and the emperor, depending on situation, travelled with his armed force and court from place to place. But the imperial court did not become a city.

During the Uighur khaganate times (745–842), towns were actively constructed. Uighurs had probably had fortresses even before the empire was founded. Based on the Sogdian script, they created their own runic writing system, adopted Manichaeism and other elements of culture of the Central Asian peoples. A number of fortresses of the Uighur times are located in the valleys of the Selenga and Orhon Rivers (Bay Baliq, Toiten-Tolgoy, Taidjin-Chulo, Chelim-balgas, etc.), although the exact number of towns remains an open question (Perlee, 1961, Danilov, 2004, Ochir, Enkhtur & Erdenebold, 2005). A number of Uighur fortresses were built on the territory of Tuva (Kyzlasov, 1969; Arzhantseva et al., 2011).

The foundation of a capital of the great empire became the principal innovation of Uighurs. This city appeared in 751 at the place of the mobile headquarters El-Etmish Bilge Khagan in

the Orhon River valley. The town of Ordu Baliq (its Mongolian name is Kharbalghas, or Qarabalghasun—"Black City") extends for more than 20 km along the valley (Kiselev, 1957, p. 93). The capital city included a citadel-fortress, numerous country estates, and quarters of town dwellers. According to the descriptions of the contemporaries, it was a densely populated city with various trade markets. Around it, many agrarian settlements were situated (Minorsky, 1948, p. 283, Bemmann et al., 2014).

The city prospered due to the synchronous processes of the world system of the 8th century (Chase-Dunn et al., 2010, p. 57). Uighurs took control of the trade in silk and other prestigious goods along the Silk Road between the T'ang Empire, Central Eurasian countries, the Muslim world, and Byzantine. The city quickly became a large center for transit trade. It lasted until 840 and was burned during the raid of the Yenisei Kirghizs. At the present time, German archaeologists are digging at the site (Hüttel & Erdenebat, 2009).

Liao Empire

After the collapse of the Uighur khaganate, there was no worthy contender for leadership in the Mongolian steppe. Due to this fact, the peoples of Inner Mongolia and Manchuria (Barfield, 1992) activated. From the end of the 9th century, the Khitans significantly strengthened and founded the Liao Empire (907–1125). They conquered a significant part of Northern China. The population of this state reached 3.8 million people, and the conquerors—nomads made up to only one fifth of this population (Wittfogel & Feng, 1949, p. 58).

The Liao Empire had five capitals. It is believed that the Khitans adopted a five-capital system from Bohai. The Khitans conquered this kingdom in 926. They founded large cities with magnificent palaces and temples. In the territory of Inner Mongolia, other provinces of China and Mongolia, a large number of Khitan fortresses were discovered, some of which are identified as historically famous towns (Ivliev, 1983, Steinhardt, 1997, Lin Hu, 2009, Kradin & Ivliev, 2014).

In the course of acculturation, the Khitans adopted passive defense strategy from the Chinese. They built the so-called "Chinggis Khan's wall" against the northern nomads (ancestors of the Mongols). The length of this wall was about 750 km. It began in the northeast Mongolia, passed through the territories of China and Russia and ended again in China. It was a real frontier for defending the northern boundaries of the Liao state against aggression of the northern nomads of Mongolia and Transbaikalia. Over the past few years, we explored this wall and found out that there are small fortresses near the dike (Lunkov et al., 2010). In total, more than 50 fortresses were found. Some fortresses on the Chinese territory were destroyed. A number of Chinese scholars believe that this wall dates back to the Jurchen Empire period (1115–1234). Perhaps the eastern part of the wall on the territory of modern China could be used by the Jurchen. However, no Jurchen ceramics was found to the west and in the middle part of the wall. No traces of Jurchen were discovered in Mongolia and Transbaikalia. At many sites, all we could find was Khitans' ceramics.

With the introduction of large agrarian territories into the empire, a need arose to create a complex administrative mechanism. This resulted in creation as early as in 947 of a dual-management system divided into the northern and southern parts. The northern administration was ranked higher than the southern one. One of its competences was control over the Khitans — the titular ethnic group of the state. The southern administration was located on the conquered territory. It copied the bureaucratic system of the T'ang Empire and consisted of Chinese functionaries (Wittfogel & Feng, 1949, pp. 434–450).

In addition, the Khitans built a number of towns within the basins of the Tuul and Herlen Rivers to protect the northwestern and western borders. Their purpose was to restrain local nomads. It is possible that the direct path from the Khitans to the Tanguts and to the Central Asia went around Sung. During 2004–2014, these sites were studied by a joint Russian-Mongolian expedition. The most interesting results were obtained during excavations at the Chintolgoi Balgas site (Kradin et al., 2011). The town is an almost regular polygon 1256x655 m on sides. It was oriented in the cardinal directions and extended in the north-south direction. There are 35 towers on the site that extend beyond the walls and 5 gates: two gates on each of the western and eastern sides and one gate approximately in the center of the southern wall. All gates have an L-shaped fortification. Outside the town agricultural settlements are located. The river bed is to the west and south from the fortress.

The inner wall divides the town into two parts. Inside the site, there is a long street on the south-north line and two cross streets within each of the parts in the west-east direction. At intersection of the long street and the inner cross wall, there is a II-shaped fortification. It protects the entrance to the northern part of the town from the south.

Such planning is quite typical for the fortresses of the Liao Empire. Its origin dates back to the Chinese town-planning tradition. The strict geometrical shapes of walls, the use of frontal and corner towers, a clear layout along the north-south line with division of the town into quarters by the streets going from the gates, are characteristic of the towns of Chinese dynasties. Mandatory canons were formed from the time of the T'ang dynasty; in accordance with these canons, the palace complex was to be located on the northern side of the town where there were no gates, and the path to the palace was laid from the southern gates, which were considered to be the main ones. In addition, the streets were to be oriented strictly in the cardinal directions (Steinhardt, 1990, Heng Chye, 1999).

In the course of digging, several dwellings of the upper horizon with a heating system [*kang*] were discovered. Below, there also were some dwellings with *kangs*. A lot of artifacts were found, including ceramics, porcelain, jewelry, tiles, iron and bronze products, bones of domestic animals, fish scales and bones, and grain. Studies have shown that the town had a compact system of quarters. Residential districts of the town consisted of the quarters separated by streets and lanes. Dwellings were compactly located within the quarters. Traces of presence in the city of the Bohai people, forcibly resettled by the Khitans from their historical homeland of Manchuria and Primorye (Kradin & Ivliev, 2014), were discovered. After our expedition, pottery kilns outside the southern gates were studied (Usiki & Enkhtur, 2009).

This town was the Khitan city of Zhenzhou (Chên prefecture). According to the chronicle *History of the Liao dynasty*, Zhenzhou, the most north-western border of the Khitan Empire, was built at the place of the “old Kedun coty” in 1004. Two *tumens* [twenty thousand horsmen] of Khitan fighters were sent here to be drafted for military service, as were 700 farmers and craftsmen from among the Bohai, Jurchen and Chinese.

Life in the border town was hard. This is what was described by Yeh-lü Chao in his report:

“In the northwestern regions, during the agricultural seasons for each person engaged in patrol service, another cares for the public land and two render service to the chiu officers. Generally, none of the four adult males lives at home. The work of grazing and herding devolves upon their wives and children. Once robbed or plundered they immediately become impoverished. During the summer and spring they are relieved by com-

passionate actions [of the government]. The officials, however, frequently mix [the government grain] with chaff, thus adding to their exploitation so that after a few months they again face distress.

Moreover, animal husbandry is the foundation of a prosperous country. But the officials, to guard against concealment [of the animals], herd them together in one place and do not permit them to scatter in places where water and grass are plentiful. Further, because of desertions and deaths, the soldiers on guard at the frontier are continually being replaced by persons who are not accustomed to the natural conditions of the region. Thus the deterioration goes on day after day, and the inroads continue month after month, so that they are gradually reaching complete exhaustion” (Wittfogel & Feng, 1949, p. 556).

In addition, we conducted excavations at two other sites: in 2009 and 2013 at the Emgentiin kherem fortress (Kradin et al., 2014), and since 2010 in the Khermen denj city (Kradin et al., 2015). The Emgentiin kherem fortress was the border outpost which protected Chintolgoi Balgas from the north. The soldiers lived in tents in the fortress. The second site, the city, has earlier layers dating back to the Uighur period as well.

Imperial Capital of Mongols

The foundation of the Chinggis Khan Empire and Mongolian conquests of the 13th century coincided with a new period of humidity in the steppes of Inner Asia and Eastern Europe (Ivanov & Vasil’ev, 1995, Pederson et al., 2014), as well as with the demographical and economical upturns in all parts of the Old World (Chase-Dunn & Hall, 1997). On the territory of Mongolia, there are more than two dozens of fortresses belonging to the period of the Mongol Empire (Perlee, 1961, Dashnyam et al., 1999, Danilov, 2004), apart from sites without fortifications. Avraga is one of the famous proto-urban settlements of the early Mongolian time. It is located on the bend of the Herlen River. Traces of about thirty square-walled areas stretched along a west-east line at a distance of about 1200 m were discovered here. These might have been foundations of houses, workshops or other buildings. In the center there was the main structure—a rectangular platform (11.1 x 7.9 m) where the khan’s tent stood. In the north, the settlement was surrounded by a low wall. Japanese archaeologists believe that it was here that the early headquarters of Chinggis Khan was located. The settlement lasted until the mid-15th century. Among the finds are a large number of bones of horses, sheep, goats, ceramics, fragments of the cast-iron cauldrons, hub liners of wheels, iron nails, bone plates on the bows, bronze coins and adornments, fragments of porcelain (Shiraishi, 2005, Shiraishi, 2006).

The Mongols were obsessed with the idea of conquering the world, and they brought blood and death to many countries of the Old World. However, their conquests had some positive consequences, too. The conquerors created an enabling environment for the development of cultural and trade exchanges. In a short period of time, this broke the barrier between countries and civilizations and opened the way for intense flows of goods and ideas. All this, several centuries later, became the basis for medieval globalization—a productive technological and cultural exchange, and contributed to the materialization of new opportunities and unique inventions destined to unleash the established notions (Abu-Lughod, 1989, Buell, Anderson & Perry, 2000, Allsen, 2001, 2002, Biran, 2004, Hall, 2005, Kradin & Skrynnikova, 2006, May 2012, Rossabi, 2013, etc.).

The consolidation of the Mongolian steppes led to the displacement of the center of power from the East Mongolia. In 1220, a decision was made to build a capital city (Karakorum; in Mong. Harhorin, Kharhorin) in the historical center of the Mongolian steppes. The place was chosen for

its geopolitical advantages. From the Orhon River, it was more convenient to control the territory of China and trade routes coming through Gansu, as well as to raid the Dzungaria and East Turkestan. It is possible that this area was of specific sacred attractiveness. It was the historical center of the early nomadic empires (Allsen, 1996).

However, destruction of cities was of greater interest for Chinggis Khan than their construction. The khan's palace and town walls were built in 1235, after his death (1227), and then construction of other palaces and houses of the Mongolian elite started. By this time, many countries with the arable-urban economy were introduced into the Mongol Empire. Other controlling mechanisms were needed here. It was hard to write decrees and reports using only such amount of things that was could be loaded onto a horse. Bureaucracy and partial sedentarization of the administrators were necessary. The idea of inapplicability of nomadic power institutions to governing an agricultural state is aphoristically reflected in the famous expression by Yeh-lu Ch'u-ts'ai, when he said to Ögödei that it is possible to conquer the Chinese by horseback, but impossible to rule them by horseback (Munkuev, 1965, p. 65).

The Karakorum city had a shape close to a rectangle (in the southern part—to the equilateral trapezium). The north wall is 1900 m long, while the east and west walls are 1320 m and 1520 m respectively; as for the south wall, it can be traced to a distance of 560 m (Erdenbat & Pohl, 2005). The height of the town walls did not exceed 2 m, and the ditch was up to 1.5 m deep and up to 7 m wide. Obviously, such a wall was not intended for large-scale protection against the enemy attacks.

There is a detailed description of the capital city of the Mongol Empire, made in the middle of the 13th century by a missionary William of Rubruck:

“As for the city of Khara Khorum I can tell you that, not counting the Khan's palace, it is not as large as the village of Saint Denis. [...] There are two districts there: the Saracens' quarter where the markets are, and many merchants flock thither on account of the court which is always near it and on account of the number of envoys. The other district is that of the Cathayans who are all craftsmen. Apart from these districts there are twelve pagan temples belonging to the different nations, two mosques in which the law of Mohammed is proclaimed, and one church for the Christians at the far end of the town. The town is surrounded by a mud wall and has four gates. At the east gate are sold millet and other grain, which is, however, seldom bought there; at the west sheep and goats are sold; at the south oxen and carts; at the north horses” (Dawson, 1955, p. 183–184).

From this description it follows that the city was divided into several areas. In one zone there were estates of the aristocracy and palace of khagan, in another one the Jurchen and Chinese craftsmen were settled, while the third one was occupied by the Islamic merchants. In the town, there were not less than four markets, churches and joss-houses of different confessions.

Rubruck sees the capital of the Mongol Empire through the eyes of a medieval European. He interprets the city only as a space surrounded by walls. He does not consider a suburb with tents and campgrounds a city. That's why, from his viewpoint, the size of the Mongolian capital city was not more than that of the Saint-Denis abbey in the suburbs of Paris. Indeed, the entire valley of the Orhon River from the Malakhite Mountain (to the west from Karakorum) to the Ögi Nuur Lake can be called a seasonal heart of the capital housing system. There was enough space on this territory for everyone: guards [*keshig*], numerous servants, campings of the Mongolian aristocrats, foreign ambassadors, merchants and other groups of people (Tkachev, 2009).

To nourish the townsmen, the Mongols settled many farmers in the vicinity of the city. On the territory near the town there are traces of agricultural fields and irrigation channels, farming implements, ploughs, grinding plates, botanical remains (Kiselev, 1965, pp. 135, 210–211, 213–214, Rösh et al. 2010). However, the conditions for development of arable farming here are unsuitable (too cold in winter, low volume of precipitation). Therefore, the Mongolian khagans were forced to deliver additional provision for residents. By the Ögödei's decree, every day 500 carts with food were delivered to the city on the. With the outbreak of war between Kubilai and Ariq Böke, the former stopped delivering the food to Karakorum, and the city dropped into famine (Rashid ad-Din, 1960, pp. 41, 161).

In 1948–1949, the famous Soviet archaeologist S. Kiselev carried out digging in Karakorum. He excavated a large palace building, which he interpreted as the palace of Ögödei Khagan. In the central part of the city, near the intersection, digging was carried out as well (Kiselev, 1965). Later, Japanese archaeologists compiled a new accurate city plan (Kato, 1997) and adjusted the territory of the city settling at different periods (Shiraishi, 2001).

Starting from 1999, the city was explored by a joint German-Mongolian expedition (Roth, Erdenebat & Nagel, Pohl, 2002, Bemann, Erdenebat & Pohl, 2010). Two teams carried out the excavation. One group directed by H.-G. Hüttel studied the palace, discovered by S. Kiselev. Hüttel concluded that the building was a temple, not the palace of Ögödei Khagan. In his opinion, the palace should be located under the modern Erdeni Joo monastery. When examining the cultural deposits, the remains of a medieval wall were found near the temple wall (Hüttel, 2005; 2009). In addition, ceramic kilns were found in the immediate vicinity of the area excavated by S. Kiselev (Franken, 2005). The other group led by E. Pohl studied the area near the intersection of main streets. Stratigraphy was defined more precisely, dwellings with kangas and a large number of most diverse artifacts were discovered, which suggested a mixture of different cultural styles and traditions (Erdenebat & Pohl, 2005, Pohl, 2009, Pohl, 2010). The suburbs of Karakorum were studied as well. Craft centers (Pohl et al., 2012) and stone quarry (Bemann et al., 2015) were discovered there. All these finds were demonstrated at a special exhibition, for which a catalogue was published, containing articles by archaeologists specializing in the ancient and medieval Mongolia (Dschingis Khan, 2005).

Karakorum remained the capital until 1260; later Kubilai transferred the center of the Empire to China. He erected two great cities: Shangdu and Dadu (Steinhardt, 1988). Shangdu, or Supreme Capital, was situated on the border between the steppe and agricultural territories, near the Dolon Nuur Lake. This city was the summer capital. The emperor, his family and the court came here in the hot season. Here, the emperor hunted, performed traditional Mongolian rituals, and celebrated holidays. The city was surrounded by a wall with a perimeter of 8800 m. It was built according to Chinese rules. Nevertheless, the internal planning of the city was quite free and unusual for the Chinese. The steppe aura was preserved here. In the south-eastern part, there was an imperial town with the palace town in it. About 120 thousand people lived in the city.

Dadu (the Great Capital, Khanbalyk) was situated near the modern Beijing, northeast of Zhongdu, the central capital of Jurchen. The city's location in the northern China allowed for control over both the conquered territories and the steppe. Besides, the choice of location was stipulated by advantages in defense, as well as access to water and food. For these purposes, the Great Channel was extended up to the capital. Three rivers flowed through the city (Rossabi, 1988, p. 132).

The rectangular-shaped city consisted of several parts. The perimeter of the outer wall was 28600 m. The outer wall had 11 gates: three on each side, except the northern one, where there were two gates. The plan of the city is strictly symmetrical along the north-south and west-east axes. Throughout the city, broad streets intersect one another. Near the eastern wall, an observatory for Persian astronomers was constructed. There were many churches. In the imperial city there were the administrative blocks, warehouses, palaces for Kubilai, his wives and concubines, as well as a court of scholars. There were also parks with ponds and bridges (Liu, 1992).

Provincial Mongolian Urbanization

Apart from the imperial capitals, there were other towns on the territories of Transbaikalia and Inner Mongolia. The city of Khirkhira was located in the southern Transbaikalia. It is a fortress settlement consisting of several dozens of estates and about 100 separate dwellings. The city is about two kilometers along the west-east line and 700 m along the north-south line. In the western part, the estates are located independently of each other, and in the eastern side they are combined into a complex system of blocks, streets and lanes. To the north of Khirkhira there is Okoshki, a Mongolian period burial mound (Kiselev, 1961, Kharinsky et al., 2014).

In the southeastern part there was a palace (15 x 30 m) on an artificial platform with a ramp. It was surrounded by a ditch and a wall (110x100 m). The palace had wooden walls and a hipped tiled roof, and was heated by kang. The floor was made of sun-dried bricks. During the digging in 1957–1959 led by S. Kiselev, the palace, dwellings with kang, and gates were studied; construction materials (tile, bricks), work and household objects, armaments and adornments were found (Kiselev, 1965, pp. 23–58). S.Kiselev dated the place to the 13th century and suggested that the palace was destroyed by fire.

For several years, starting from 1997, the site was being studied by A. Artemyev (2005). His digging was carried out at the two estates. At the first one (eastern part of the city), two dwellings (one with brick floor) with kang were found. At the second one (western end of the site), a building with 12 column foots and *kang* (heating system) was discovered. Among the finds there were household items, armaments, adornments, a bronze 12-year calendar and an iron fork, most likely imported from Europe. In addition, Artemyev obtained the radiocarbon analysis results for the western estate (1330–1420), setting the date of the site existence even further back.

In 2013–2014, we have been studying the estate located in the western part of the city. As a result of digging, traces of a building with columns on an artificial platform were discovered. We found the stone column footings. The columns were made of larch. The roof was allegedly thatched. Inside the building, a heater and traces of an elaborately designed kang were discovered. There were many bones of domestic and wild animals, fish bones, nails, beads, fragments of porcelain and glazed ceramics including those of large vessels. Porcelain with blue cobalt painting confirmed that the site existed in the 14th century.

Just next to the Khirkhira fortress, 9 m to the north-east, was the Alestui palace estate. It is an artificial platform (17x28–32 m) stretched in the north-south direction. On the southern side of the slope, there is a low-grade ramp. The platform was surrounded by a low (0.3 m) square wall (71x71 m). Another rectangular wall section of about 64x 33 m was found next to the northern wall. In 2009–2011, we studied the northern and western parts of the platform and the adjacent northern part of the courtyard (Kradin, 2018).

The platform was made of heavy clay of gray color. During the digging, the remains of several chimney flues were found. There were three chimney flues in the northern part of the house. Several other *kangs* were studied while digging the western part of the house. Each of them allegedly had 4–5 chimney flues. It can be assumed that this was a local development of the Far-Eastern tradition of kang construction.

In different layers of excavation we found: traces of brick walls, 16 full bricks and about 3 thousand of fragments of different sizes, tiles (about 24 thousand fragments), stone bases of pillar structures, fragments of different iron and bronze items, iron nails of different sizes (163 pieces), iron arrowheads, two iron knives, fragments of iron saw, a piece of ploughshare, fragments of a crucible, iron locks of the Jurchen and Mongolian types, hub liners, collar and side pieces of iron cauldrons, Alshees, stacks of chips, etc. Among other finds are a Sung coin *Zhi dao yuan bao* (11th century), fragments of porcelain ware, an irrigation vessel and a glazed bottle.

It is believed that the Khirkhira fortress was the headquarters of Yisungee, the son of Qasar, the blood brother of Chinggis Khan. This is confirmed by the inscription on a famous stone stele (“Chinggis Stone”) found nearby, which is now stored in the Hermitage. It is the oldest inscription in the ancient Mongolian language (1224–1225). Up to now, the scholars have not reached the consensus on the translation of this text; however, names of Chinggis Khan and Yisungee are mentioned in all variants (Rachewiltz, 2018).

Kondui palace is another well-known place of the Mongolian time. It is located 61.7 km to the west of the Khirkhira fortress. The site got its name from the village of Kondui. The history of its exploration is more than two hundred years. The decisive role in the study of this place was played in the 18th–19th centuries by the Russian mining engineers P. Frolov, A. Taskin, and A. Pavlutsky, and A. Kuznetsov, the founder of local history museums in Chita and Nerchinsk (Pavlutsky, 1867; Kuznetsov, 1925, etc.). The most extensive studies are associated with the name of S. Kiselev. In 1957–1958, he studied the central palace, the south gate and one of the pavilions. The total area of excavations was 2.5 thousand m² (Kiselev, 1965, pp. 324–369).

Kondui palace was a cruciform building. The palace rested on a two-meter platform with the two levels of terraces. The floor was laid with 30x30 cm square plates. The terraces were decorated with wooden balustrades coated with red lacquer. Wooden columns of the balustrade were standing on the supporting granite bases. The balustrade of the lower terrace was adorned with a granite sculpture of 31 dragons. The corners of the terrace were decorated with sculptures of monsters combining the features of a dragon and a turtle. The platform was floored with bricks and had five brick ramps (two from the east and from west and the main one from the south). The northern side had no ramp. Such a planigraphic structure combines the principles of the Chinese (and, indirectly, the Jurchen) way of organizing space architects and the traditions of space organization of the Mongolian-speaking nomads (with the exit from the tent to the southern side with the northern side being honorary, sacred).

A 1.5-2 m high wall was built of quarry rock and bricks. Its upper part was wooden. Inside the building there were 37 stone foundations for wooden columns. The columns were wrapped in fabric and coated with red lacquer. Apparently, the building consisted of several parts: an entrance hall, passage corridors, an audience, living rooms or auxiliary rooms. The walls of the palace were adorned with figures of animals and aerial creatures. The roof of the palace was tiled. Combs and copings were covered with tiles with yellow, green and red glazing. Combs were decorated with heads of winged dragons. In the corners of the roof there were human figures in Buddhist garments,

as well as phoenixes and chimeras. According to S. Kiselev's, the Kondui palace was destroyed by fire at the end of the 14th century (1965, p. 367, p. 369).

The second excavation was started by Kiselev west of the palace. It turned out that there was a quadrangular arbor with columns. The floor was covered with square tiles, the roof made of glazed tiles. The third digging was carried out at the south gates. There the columns bases, two side rooms and a passage between them were discovered.

Other buildings were located to the north, west and east of the main palace. It was a single complex, which was probably fenced during the Mongol times. On the southern side there were the main gates. No other structures were built south of the palace. To the north, west and east of the palace complex were other buildings, possibly houses of dignitaries. Most likely, behind them there could have been dwellings or portable tents of ordinary people ensuring the life of the palace. This, however, cannot be confirmed due to intensive excavations of this territory in Soviet time. Basically, such a layout copied the principles of tent arrangement in the Mongolian headquarters.

One kilometer northwest of the palace complex, S.V. Kiselev found numerous hillocks, which he interpreted as traces of dwellings of ordinary people. Unfortunately, all of them are plowed now. 3.5 km east of the palace, in the floodplain of the left bank of the Kondui, a group of hills, as well as a large amount of fragments of tile and bricks, slags, and ceramic waste were found. S. Kiselev suggested that there were furnaces for the production of building materials and the village of artisan-potters (1965, pp. 327–328). This was confirmed by the recent geophysical surveys at the site.

In 2015–2016, we have studied the northwest pavilion. The 23x8 m palace pavilion was excavated. The long side of this pavilion ran along the west-east line. To the south, a brick ramp with an entrance was adjacent to the building. Inside the long wall and at the corners of the building, there were stone bases in the shape of a square. The floor was bricked. The roof of the building was tiled. Here we found several fragments of tiles coated with green and yellow glaze, and a fragment of the end disk. Ridges of the roof were decorated with sculptural images of dragon-like creatures. Building materials (bricks, tiles, and stone foundations) were similar to those found in the central building, but the building was not as magnificent as the palace. Since no traces of the heating system were found in the building, we assumed that it was a summer pavilion. Among other artifacts found were nails, a grindstone, stacks of chips, glazed and porcelain dishes, etc., as well as bones of domestic animals. Probably, this location belonged to Tämügä (Otchi Noyan), Chinggis Khan's younger brother (Kradin, 2018).

The Kondui complex was not the only palace in the northern provinces of the Mongol Empire. Another palace was digged by S. Danilov in the village of Narsatui in Buryatia. The building was also constructed on an adobe platform, reinforced with a brick wall. The size of the building was 16x19 m. The floor was lined with baked bricks. Granite foundations were used as footings for wooden columns. The roof was tiled (Danilov, 2004, pp. 83–85).

In Inner Mongolia, about 11 km from border between Russia and China and 10 km north of the city of the same name, there is Heishantou fortress. The fortress is situated on the territory of Egruna municipal entity. Probably, this fortress was a residence of Qasar, Chinggis Khan's brother. Heishantou is only 87 km away from Khirkhira (residence of Yisungee, Qasar's son).

Discussion

Therefore, cities of the Mongol Empire, as well as cities of earlier empires, served various purposes. We can define the major ones. Small fortresses were centers of concentration for peasants and artisans. Large cities exercised a wide range of functions. They were also centers of power, tribute collection, trade and exchange. In the border areas, the cities protected farmers and artisans (therefore, many fortresses were located near rivers) and served as places for concentration of food and other resources.

Big cities were located near rivers. This was due to the fact that most of the territory of Mongolia was unsuitable for agriculture, and the presence of water sources in the immediate vicinity of the cities made it possible to irrigate the fields. In the event of an unstable political situation, farmers lived within the city walls or settled nearby to be able to hide from enemies in case of emergency.

Another feature is the seasonal presence of nomadic elite in cities. Refusing roving life was considered by nomads an extremely undesirable alternative. Nomad psychology perceived stationarity as an insult to the ambitions of an independent nomad. Even though the nomadic elite founded cities, it did not stay there all year round, but was coming and going.

Imperial nomad cities are a complex multifunctional phenomenon. On the one hand, it is a political center, a locus of centralizing the elite and administrative apparatus, as well as a place of concentration and redistribution of spoils of war and tribute. On the other hand, it is a large center of international trade and production. Needless to say that imperial city is also a cultural common pool, in which the traditions of different peoples and countries are intermixed, and new fashion and innovative impulses are born. Finally, palaces, walls, and temples of an imperial city are, in a sense, a material representation of power, the embodiment in the subjective form of rulers' claims for territorial and ideological superiority.

Capitals of the nomadic empires were noticeably superior in size and wealth to other cities (Qarabalghasun in Uighurs, Karakorum in Mongols, Sarai in the Golden Horde). However, the model of a single imperial city was not characteristic of the Khitan. They had a Chinese (T'ang) five-capital system. At the same time, the fact that the ruler was present in the capital only for a limited time is characteristic of all steppe empires. The rest of the time, he led a nomadic life with his headquarters, was engaged in hunting and raids, and took part in military campaigns (Shiraishi, 2004).

Cities of nomadic empires are not inferior in size to cities of settled agricultural civilizations. Since there are no data on the population in nomadic cities, and we have to deal mainly with archaeological sites where it is difficult to determine the population, a factor such as the area of the city is more acceptable. For example, the largest cities of medieval Europe had the following areas: Venice, Florence, Bruges—300–400 ha, Paris—380 ha, Novgorod—300 ha, London—290 ha. The area of a medium-sized European town was 18–20 ha, and of a small one—5–15 ha. As a comparison, Qarabalghasun, the capital of the Uighur Empire, occupied about 25 sq. km (2500 ha). In the Khitan Liao Empire, there were five capitals. The area of each of each capital exceeded 10 sq. km. Consequently, the sizes of a provincial (*zhou*) and a district (*xian*) town varied depending on the rank and reached hundreds and tens of hectares. The four provincial towns on the western-most border of the Liao Empire, examined by us over the last four years, had the following sizes: Chintolgoy balgas—82 ha, Kharbukhyn balgas—48 ha, Ulan kherem—26 ha, Khermen denj—20 ha (with the external settlement of 60 ha).

The area of the capital of Mongol Empire, Karakorum, (just the territory within the walls) was 375 ha; but this is only a part of the city without the Khan palace and without the outer suburb. Apart from Karakorum, there were other sites (fortresses), stand-alone palace complexes and country estates in the Orhon River valley. Their exact number is not yet known. Currently, German archaeologists are conducting a complete survey of the area aiming to reveal all such archaeological objects (Bemmann et al., 2014; 2015).

In the western part of the Eurasian steppes, there is the Selitrennoe site on the Akhtuba River in the Lower Volga region, which is identified as the Golden Horde capital, with an area of 3200 ha. Ibn Batuta described the capital of the Golden Horde as a densely populated city with broad streets and palaces, aristocratic estates, a quarter of craftsmen, vast bazaars and churches of different confessions. Once he decided to walk through the Sarai-Berke city; he set off early in the morning and got to the other end of the city only by noon. After a dinner and a pray, he walked back and was home again only at sunset:

The city of Sarai is one of the proudest cities reaching the extreme sizes on even ground occupied by people, with beautiful bazaars and broad streets... all of this is a continuous tow of houses where there are no empty places and gardens. (Tizengauzen, 1884, p. 306)

One can imagine the size of this medieval metropolis. If we assume that Ibn Batuta was in motion for four hours (from 08:00 to noon) at a speed of about three km/h, the diameter of the wheeled city should be at least 12 kilometers!

Now, it became clear that so called Mongolian globalization destroyed the mediaeval world-system of the 13th–14th centuries. The Mongol conquests led to the creation of a large network of human communications. Couriers, soldiers, merchants, diplomats traveled from one end of this network to the other, established a connection between China and Karakorum, Central Asia and Mesopotamia, trading factories of the Black Sea region and Catholic Europe. From the epidemiological point of view, according to W. McNeil (1976), this led to catastrophic consequences. In 1252, the Mongols first encountered the plague. Beginning in 1331, the nidus of infection intensified, and the disease began to spread rapidly. In 15 years, plague reached Desht-i-Kypchak and the Black Sea region. From Kaffa, it got to Venice, Genoa, Constantinople, and other Mediterranean port cities. The consequences were disastrous.

After the weakening of the Mongols, the nomads were banished from China to the steppe. Since their elite had already domesticated Chinese rites and customs, they built a khan's palace on the bend of the Herlen River and began to erect a new large capital nearby. It was the city of Bars Khot 1. Since a typical ancient Khitan pagoda is located next to it, the fortress was falsely considered Khitan. However, later it was decided to return the capital to Karakorum.

Karakorum was burned by the Ming forces that same year when Russian troops defeated the Golden Horde army on the Kulikovo field. After the destruction by the Chinese, Karakoram could not be restored. The magnificent palaces erected by the Mongolian elite in the Transbaikalian steppes suffered the same fate. They were burned down in the fire of civil conflicts between the Chinggis Khan's successors. The memories of them were lost, and only at the turn of the 18th–19th centuries traces of the Kondui palace were rediscovered and used in the construction of the orthodox church of Nativity of Mary in the village of Kondui. To this day, this dilapidated temple rises above the rickety houses of locals. Stone foundations and granite dragons from the medieval palace were embedded in its walls (Kradin & Kradin, 2019).

Conclusion

Sedentarization and urbanization in the nomadic empires of Inner Asia were driven by the economic needs of a complex and super-complex society. External sources of resources needed to be supplemented by internal ones (agriculture and handicraft). One can trace the gradual increase in the number of settlements, fortresses and cities from the prehistory to the Mongols. The early empires were characterized by settlements and fortresses in which farmers and craftsmen lived. In the Uigur khaganate, actual cities started to emerge, and the great imperial city Qarabalghasun appeared. During the Liao Empire, these processes were further developed. The country had a complex network of cities, differing in their functions and ranks, and there was a system of five capitals. In Mongolian times, urbanization processes took place in different parts of the empire in accordance with the regional specifics. Common features for the cities were lack of fortification systems during the period of the empire's prosperity (the winners were not afraid of anyone), as well as the formation of a network of imperial capitals.

Imperial nomad cities are a complex multifunctional phenomenon. On the one hand, it is a political center, a locus of centralizing the elite and administrative apparatus, as well as a place of concentration and redistribution of spoils of war and tribute. On the other hand, it is a large center of international trade and production. Needless to say that imperial city is also a cultural common pool, in which the traditions of different peoples and countries are intermixed, and new fashion and innovative impulses are born. Finally, palaces, walls, and temples of an imperial city are, in a sense, a material representation of power, the embodiment in the subjective form of rulers' claims for territorial and ideological superiority.

In conclusion, it should be emphasized that the typical early nomadic empires (for the typology of nomadic empires, see Di Cosmo, 1999; Kradin, 2000), which existed due to remote exploitation, were characterized by the settlements and fortresses in which craftsmen and farmers were concentrated. The development of the Silk Road contributed to the emergence of Qarabalghasun, the imperial metropolis, the capital of the Uighur khaganate. Formation of a dual administrative system of the Liao Empire on the territory of Inner Mongolia intensified development of cities, and the five-capital system and a hierarchy of cities were established. In the era of Mongolian globalization, urbanization processes reached their peak. Karakorum and other imperial capitals became true megacities, where the cultural traditions of the East and West merged.

References

- Abu-Lughod, J. (1989). *Before European hegemony: The World-System A.D. 1250–1350*. Oxford University Press.
- Allsen, T. (1996). Spiritual Geography and Political Legitimacy in the Eastern Steppe. In H.J.M. Claessen, J. G., Oosten (Eds.), *Ideology and the Formation of Early States* (pp. 116–135). Brill.
- Allsen, T. (2001). *Culture and Conquest in Mongol Eurasia*. Cambridge University Press.
- Allsen, T. (2002). *Technical Transfers in the Mongolian Empire*. Department of Central Eurasian Studies, Indiana University.
- Artemyev, A.R. (2005). Novye issledovaniia drevnemongolskikh gorodov Vostochnogo Zabaikalya [New studies of the Old Mongol cities of the East Baikal region]. *Vestnik DVO RAN* [Herald of the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences] (2), 3–18.

- Arzhantseva, I., Inevatkina, O., Zav'yalov, V., Panin, A., Modin, I., Ruzanova, S., Härke, H. (2011, Summer). Por-Bajin: An enigmatic site of the Uighurs in Southern Siberia. *The European Archaeologist: The newsletter of EAA members for EAA members* (35), 6–11.
- Barfield, T. (1992). *The Perilous Frontier: Nomadic Empires and China, 221 BC to AD 1757*. Cambridge University Press.
- Barfield, T. (2001). The Shadow Empires: Imperial state formation along the Chinese-Nomad Frontier. In C. Sinopoli, T. D'Altroy, K. Morrison, S. Alcock (Eds.), *Empires: Perspectives from archaeology and history* (pp. 10–41). Cambridge University Press.
- Bemmann, J., Erdenebat, U., Pohl, E. (Eds.). (2010). *Mongolian-German Karakorum-Expedition. Vol. 1: Excavations in the Craftsmen-Quarter at the Main Road*. Deutsches Archäologisches Institut, Rheinische Friedrichwilhelms-Universität, Mongolian Academy of Sciences.
- Bemmann, J., Lehdorff, E., Klinger, R., Linzen, S., Munkhbayar, L., Oczipka, M., Piezonka, H., Reichert, S. (2014). Biomarkers in archaeology—Land use around the Uyghur capital Karabalgasun, Orkhon Valley, Mongolia. *Praehistorische Zeitschrift*, 89 (2), 337–370.
- Bemmann, J., Höllmann, T., Ahrens, B., Kaiser, T., Müller, S., (2015). A stone quarry in the hinterland of Karakorum, Mongolia, with Evidence of Chinese stonemasons. *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, 6, 101–136.
- Biran, M. (2004). The Mongol transformation: from the steppe to Eurasian empire. In J. Arnason, B. Wittrock (Eds.), *Eurasian Transformations, Tenth to Thirteenth Centuries* (pp. 339–361). Brill.
- Buell, P., Anderson, E., Perry, Ch. (2000). *A Soup for the Qan: Chinese dietary medicine of the Mongol era as seen in Hu Szu-hui's Yin-shan Cheng-yao*. Brill.
- Chase-Dunn, Chr. and Hall, T.D. (1997). *Rise and demise: Comparing world-systems*. Perseus.
- Chase-Dunn, Ch., Hall, T., Niemeyer, R., Alvarez, A., Inoue, Hiroko, Lawrence, K., Carlson, A. (2010). Middlemen and marcher states in Central Asia and East/West empire synchrony. *Social Evolution & History*, 9 (1), 52–79.
- Danilov, S.V. (2004). *Goroda v kochevykh obshchestvakh Centralnoy Azii* [Towns in the nomadic societies in Central Asia]. The Buryatian scientific center of the Sibirean Division of the Russian Academy of Sciences.
- Danilov, S.V. (2009). Preliminary results of the investigations on a Xiongnu settlement in Mongolia. In J. Bemmann, H. Parzinger, E. Pohl, D. Tseveendorzh (Eds.), *Current Archaeological Research in Mongolia* (pp. 241–246). Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Danilov, S.V. (2011). Typology of Ancient Settlement Complexes of the Xiongnu in Mongolia and Transbaikalia. In U. Brosseder, B. Miller (Eds.), *Xiongnu Archaeology: Multidisciplinary Perspectives of the First Steppe Empire in Inner Asia* (pp. 129–136). Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Dashnyam, L., Ochir, A., Urtnasan, N., Tseveendorz, D. (Eds.). (1999). *Mongol hutag dah tuukh soelyn dursgal*, Ulaanbaatar.
- Davydova, A.V. (1978). K voprosu o roli osedlykh poseleniy v kochevom obshchestve xsiungnu [On the issue of the role of settled sites in the Xiongnu nomadic society]. *Kratkie soobshcheniia Instituta arkheologii* [Reports of the Institute of Archaeology], 154, 55–59.
- Davydova, A.V. (1985). *Ivolginsky kompleks (gorodische i mogilnik)—pamiatnik hunnu v Zabaikalye*. [The Ivolga complex (fortes settlement and cemetery)—the site of the Xiongnu in Transbaikalia]. The Leningrad University Press.

- Davydova, A.V. (1995). *Ivolginsky arheologicheskiy kompleks. Tom 1: Ivolginskoe gorodishche* [The Ivolga archaeological complex. Vol. 1: The Ivolga fortes settlement]. Peterburgskoe vostokovedenie.
- Davydova, A.V. (1996). *Ivolginsky arheologicheskiy kompleks. Tom 2. Ivolginsky mogilnik* [The Ivolga archaeological complex. Vol. 2. The Ivolga cemetery]. Peterburgskoe vostokovedenie.
- Dawson, C. (Ed.). (1955). *The Mongol mission. Narratives and letters of the Franciscan missionaries in Mongolia and China in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. Sheed and Wards.
- Di Cosmo, N. (1999). State formation and periodization in Inner Asian history. *Journal of World History*, 10 (1), 1–40.
- Dschingis Khan. (2005). *Dschingis Khan und seine Erben: Das Weltreich der Mongolen*. Hirmer Verlag.
- Egorov, V.L. (1985). *Istoricheskaya gepgrafiya Zolotoy Ordy* [The historical geography of the Golden Horde]. Nauka.
- Erdenbat U., Pohl, E. (2005). Aus die Mitte der Hauptstadt—Die Ausgrabungen der Universität Bonn im Zentrum von Karakorum. In *Dschingis Khan und seine Erben: Das Weltreich der Mongolen* (pp. 168–187). Hirmer Verlag.
- Eregzen, G. (2017). Novye gipotezy o naznachanii i konstruktivnykh osobennostiakh hunnskogo gorodishcha Guadov. [New hypothesis on the function and construction features of the Guadov fortress of Xiongnu]. In B.V. Bazarov, N.N. Kradin (Eds.), *Actual Problems of Archaeology and Ethnology of Central Asia*. Materials of II international conference (pp. 245–255). The Buryatian scientific center of the Sibirean Division of the Russian Academy of Sciences.
- Eregzen, G., Bayarsaikhan, M., Aldarminkh, P. (2014). “Gua Dov” hemekh hynnyiin xotyn turd hiysen arkheologiyn maltlaga sudalgaany urdchilsen ur dungees. In: B. Tsogtbaatar (Ed.), *Mongolyn arkheologi—2013* (pp. 42–47). Ulaanbaatar.
- Franken, C. (2005). Die Brenöfen im Palastbezirk von Karakorum. In *Dschingis Khan und seine Erben: Das Weltreich der Mongolen* (pp. 147–149). Hirmer Verlag.
- Golden, P. (2013). Courts and court culture in the proto-urban and urban developments among the Pre-Chinggisid Turkic peoples. In Durand-Guédy D. (Ed.), *Turko-Mongol Rulers, Cities and City Life* (pp. 21–75). Brill.
- Göckenjan, Ch. (2001): Zapadnye soobshcheniia po istorii Zolotoy Ordy i Povolzia 1223–1556 [Western information about history of Golden Horne and Volga region in 1223–1556]. In M.A. Usmanov (Ed.), *Source study of the Jochi Ulus (Golden Horde) History* (pp. 82–110). Master Line.
- Hall, T. (2005). Mongols in world-systems history. *Social Evolution & History*, 4 (2), 89–118.
- Handsuren, Ts. (1973). K vorposu o proiskhozdenii jujaney i ik stolitsy Mumo-chena [On the issue of the Rourans and its capital Munocheng]. In *Olon Ulsyn Mongolch Erdemtniy II ikh Hural* (Vol. 2, pp. 203–207). Ulaanbaatar.
- Hayashi, T. (1984). Agriculture and settlements in the Hsiung-nu. *Bulletin of the Ancient Orient Museum* (6), 51–92.
- Hayashi, T. (2004). The Role of Sedentary People in the Nomadic States: From the Xiongnu Empire to Uighur Qaghanate. In Abuseitova, M. (Ed.), *Urban and Nomadic Societies in Central Asia: History and Challenges*. Proceedings of International Conference (pp. 117–134). Daik-Press.
- Heng Chye, Kiang. (1999). *Cities of Aristocrats and Bureaucrats: The Development of Mediaeval Chinese Cityscape*. University of Singapore.

- Hüttel, H.-G. (2005). Der Palast des Ögedei Khan—Die Ausgrabungen des Deutschen Archäologischen Instituts im Palastbezirk von Karakorum. In *Dschingis Khan und seine Erben: Das Weltreich der Mongolen* (pp. 140–146). Hirmer Verlag.
- Hüttel, H.-G. (2009). Royal Palace or Buddhist Temple? On search for the Karakorum. In: J. Bemmman, H. Parzinger, E. Pohl, D. Tseveendorzh (Eds.), *Current Archaeological Research in Mongolia* (pp. 535–548). Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Ivanov, I.V., & Vasiljev, I.V. (1995). *Chelovek, priroda i pochvy Ryn-peskov Volgo-Uralskogo meshdurechya v golocene* [Ryn-Sands country during the Holocene: a man and nature]. Intellect.
- Ivliev, A.L. (1983). Gorodishcha kidaney [Khitans towns]. In Lenkov, V.D. (Ed.), *Materialy po drevney i srednevekovoy arkheologii yuga Dalnego Vostoka SSSR i smeznykh territoriy* [Materials on the Prehistory and Middle Ages archaeology in the South of the Far East of the USSR] (pp. 120–133). Far-Eastern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
- Kato, Simpei. (1997). *Ancient City of Karakorum*. UNESCO.
- Khazanov, A.M. (1984). *Nomads and the Outside World*. Cambridge University Press.
- Khazanov, A.M. (2004). Kochevniki i goroda v evraziiskom stepnom regione i sosednikh stranakh [Nomads and towns in Eurasian steppe region and neighboring countries]. In M. Abuseitova (ed.), *Urban and Nomadic Societies in Central Asia: History and Challenges*. Proceedings of International Conference (pp. 318–330). Daik-Press.
- Kharinsky, A.V., Nomokonova, T. Yu., Kovychev, E.V., Kradin, N.N. (2014). Ostanki zhivotnykh v mongolskikh zakhoroneniakh XIII–XIV vv. mogilnika Okoshki 1 (Yugo-Vostochnoe Zabaikalye) [Remains of the animals in Mongolian burials of the 13th–14th centuries, Okoshki 1 burial place (South-Eastern Transbaikalia region)]. *Rossiiskaya Arkheologiya* [Russian Archaeology] (2), 62–75.
- Kiselev, S.V. (1957). Drevnie goroda Mongolii [Ancient towns of Mongolia]. *Sovetskaia Arkheologiya* [Soviet Archaeology] (2), 91–101.
- Kiselev, S.V. (1958). Drevnie goroda Zabaikalia [Ancient cities of the East Baikal region]. *Sovetskaia Arkheologiya* [Soviet Archaeology] (4), 107–119.
- Kiselev, S.V. (1961). Gorod mongolskogo Isunke na r. Hirhira v Zabaikalie [Town of Mongolian Yesünggü in Khirkhira River of Transbaikalia]. *Sovetskaia Arkheologiya* [Soviet Archaeology] (4), 103–127.
- Kiselev, S.V. (Ed.). (1965). *Drevnemongolskie goroda* [Ancient Mongolian towns]. Nauka.
- Kradin, N.N. (2000). Nomadic empires in evolutionary perspective. In: N.N. Kradin, A.V. Korotayev, D.M. Bondarenko, V. de Munck, P.K. Wason (Eds.), *Alternatives of Social Evolution* (pp. 274–288). Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences.
- Kradin, N.N. (2002). *Imperiia Hunnu* [Xiongnu empire]. Logos.
- Kradin, N.N. (2018). Who was the builder of Mongol towns in Transbaikalia? *Golden Horde Review*, 6 (2), 224–237.
- Kradin, N.N., Ivliev, A.L. (2014). *Istoriya kidanskoy imperii Liao* [History of Khitan Empire Liao]. Vostochnaia literatura.
- Kradin, N.N., Ivliev, A.L., Ochir, A., Vasjutin, S.A., Danilov, S.V., Nikitin, Yu.G., Erdenebold, L. (2011). *Kidanskiy gorod Chintolgoy balgas* [Khitans town Chintolgoi balgas]. Vostochnaia literatura.

- Kradin, N.N., Ivliev, A.L., Ochir, A., Vasjutin, S.A., Sarantseva, S.E., Kovychev, E.V., Erdenebold, L. (2014). Emgentiin Kherem, a fortress settlement of the Khitans in Mongolia. *The Silk Road*, 12, 89–97.
- Kradin, N.N., Ivliev, A.L., Ochir, Erdenebold, L., Vasjutin, S.A., Sarantseva, S.E., Kovychev, E.V. (2015). Khermen Denz town in Mongolia. *The Silk Road*, 13, 95–103.
- Kradin, N.N., Kradin, N.P. (2019). Heritage of Mongols: The story of a Russian Orthodox Church in Transbaikalia. *International Journal of Historical Archaeology*, 23 (2), 430–433.
- Kuznetsov, A. K. (1925). *Razvaliny Konduiskogo gorodka* [Ruins of Kondui town]. Kniznoe delo.
- Kyzlasov, L.R. (1969). *Istoriia Tuvy v srednie veka* [History of Tuva in Middle Ages]. Moscow State University Press.
- Kyzlasov, L.R. (2010). *The urban civilization of Northern and Innermost Asia. Historical and archaeological research*. Academiei Române.
- Lin, H. (2009). *Urban landscape and politics: the making of Liao Cities in Southeast Inner Mongolia*. [Unpublished PhD in Archeology Thesis]. University of Chicago.
- Liu, C.Y. (1992). The Yüan dynasty capital, Ta-tu: Imperial building program and bureaucracy. *T'ong Pao*, Sec. series 78, 264–300.
- Liu Mau-tsai. (1958). *Die chinesischen Nachrichten zur Geschichte der Ost-Turken (Tou-kue)*. O. Harrassowitz.
- Lunkov, A., Kharinsky, A, Kradin, N., Kovychev, E. (2011). The frontier fortification of the Liao Empire in Eastern Transbaikalia. *The Silk Road*, 9, 104–121.
- Maidar, D. (1971). *Arkhitektura i gradostroitelstvo Mongolii* [Architecture and town building of Mongolia]. Stroyizdat.
- Mairad, D., Purveev, D. (1980). *Ot kochevoy do mobilnoy arkhitektury* [From nomadic to mobile architecture]. Stroyizdat.
- May, T. (2012). *The Mongol Conquests in World History*. Reaction books.
- Minorsky, V. 1948. Tamim ibn Bahr's journey to the Uyghurs. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 12 (2), 275–305.
- Munkuev, N.Ts. (1965). *Kitaiskiy istochnik o pervykh mongolskikh khanakh* [The Chinese source about the first Mongols khans]. Nauka.
- Ochir, A., Enkhtur, A., Erdenebold, L. (2005). *Khar bukh balgas ba tuul golyn sav dakh hyatany yeyn khot, suuringuud*. Ulaanbaatar.
- Pavlutsky, A. (1867). *Kratkoe opisanie tak nazyvaemykh chudskikh drevnostey, imeiushikhsia okolo klichkinskogo srebro-svintsovogo rudnika s ukazaniem nakhozdeniia v nikh i v drugikh mestakh nerchinskogo gornogo raiona* [A brief description of the so-called Chudskie antiquities from the area Klichkin silver-lead delf of the Nerchinsk mountainous district]. *Zapiski Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo obshchestva* [Notes of the Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society], 9, 10, 475–507.
- Pederson, N., Hessel, A.E., Baatarbileg, N., Anchukaitis, K.J. and Di Cosmo, N. (2014). Pluvials, droughts, the Mongol Empire, and modern Mongolia. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111 (12), 4375–4379.
- Perlee, H. (1957). *K istorii drevnikh gorodov i poseleniy v Mongolii* [On the history of ancient towns and settlements in Mongolia]. *Sovetskaia Arkheologiya* [Soviet Archaeology] (3), 43–53.
- Perlee, H. (1961). *Mongol ard ulsyn ert, dundad uenin khot suuriny tovchoon*. Ulaanbaatar.

- Perlee, H. (1962). Kidan'skie goroda i poseleniia na territorii Mongolskoy Narodnoy Respubliki (X vek—nachalo XII v.) [Kitan ancient towns and settlements in the territory of Mongolian Peoples Republic (X—beginning of XII c.)]. In: S.V. Kiselev (Ed.), *Mongolsky archeologicheski sbornik (Collection of works on Mongolian archaeology)* (pp. 55–62). Academy of Science of the USSR.
- Perlee, H. (1974). K voprosy o drevney osedlosti v Mongolskoy Narodnoy Respublike [On the ancient sedentarization in the Mongolian People's Republic]. In: V.E. Larichev (Ed.), *Bronzovyi i zheleznyi vek Sibiri [Bronze and Iron Age of Siberia]* (pp. 271–274). Nauka: Sibirskoe otделение.
- Pletneva, S.A. (1982). *Kochevniki srednevekovja [Nomads of Middle Age]*. Nauka.
- Pohl, E. (2009). Interpretation without excavation—Topographic mapping on the territory of the first Mongolian capital Karakorum. In: J. Bemmman, H. Parzinger, E. Pohl, D. Tseveendorzh (Eds.), *Current Archaeological Research in Mongolia* (pp. 505–533). Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Pohl, E. (2010). The excavations in the Craftsmen-Quarter of Karakorum (KAR-2) between 2000 and 2005—Stratigraphy and architecture. In: J. Bemmman, U. Erdenebat, E. Pohl (Eds.), *Mongolian-German Karakorum-Expedition, Vol. 1: Excavations in the Craftsmen-Quarter at the Main Road* (pp. 63–136). Deutsches Archäologisches Institut, Rheinische Friedrichwilhelms-Universität, Mongolian Academy of Sciences.
- Pohl, E., Mönkhbayar, L., Ahrens, B., Frank, K., Linzen, S., Osinska, A., Schüler, T., Schneider, M. (2012). Production sites in Karakorum and its environment: A new archaeological project in the Orkhon Valley, Mongolia. *The Silk Road*, 10, 49–65.
- Rachewiltz, I. de. (2018). Sino-Mongolica Remota. *East Asian History* (42), 47–56.
- Ramseyer, D. 2013 (Ed.). *L'habitat xiongnu de Boroo Gol: Recherches archéologiques en Mongolie (2003–2008)*. Infolio.
- Rogers, D., Erdenebat, U., Gallon, M. (2005). Urban centres and the emergence of empires in Eastern Inner Asia. *Antiquity*, 79 (306), 801–818. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00114942>
- Rösh, M., Fisher, E., Märkle, T., Oyuntuya, B. (2010). Medieval plant remains from Karaskorum, Mongolia. In: J. Bemmman, U. Erdenebat, E. Pohl (Eds.), *Mongolian-German Karakorum-expedition. Vol. 1: Excavations in the Craftsmen-Quarter at the Main Road* (pp. 219–249). Deutsches Archäologisches Institut, Rheinische Friedrichwilhelms-Universität, Mongolian Academy of Sciences.
- Rossabi, M. (1988). *Khubilai Khan. His Life and Times*. University of California Press.
- Rossabi, M. (Ed.). (2013). *Eurasian Influences on Yuan China*. Institute of Southeast Asian Studies.
- Roth, H., Erdenebat, U., Nagel, E., Pohl, E. (Eds.). (2002). *Qara Qorum-City (Mongolia) I. Preliminary report of the excavations 2000, 2001*. Bonn Contributions to Asian Archaeology 1.
- Shiraishi, Noriyuki. (2001). *Chingisy Kan no kōkogaku [Archaeology of Genghis Khan]*. Dōsei-sha.
- Shiraishi, Noriyuki. (2005). Results of excavations by the New Century Project at Avruga Site. In *The Avruga Site. Preliminary Report of the Excavations of the Palace of Chinggis Khan in Mongolia 2001–2004* (pp. 7–14). Niigata University.

- Shiraishi, Noriyuki. (2004). Seasonal migrations of the Mongol emperors and the Peri-Urban Area of Kharakorum. *International Journal of Asian Studies*, 1 (1), 105–119. <https://doi.org/10.1017/S1479591404000075>
- Shiraishi, Noriyuki. (2006). Avraga Site: The “Great Ordu” of Chinggis Khan. In L. Konaroff (Ed.), *Beyond the Legacy of Chinggis Khan* (pp. 83–93). Brill.
- Steinhardt, N. (1988). Imperial Architecture along the Mongolian Road to Dadu. *Arts Orientalis*, 18, 59–93.
- Steinhardt, N. (1990). *Chinese Imperial City Planning*. University Hawai'i Press.
- Steinhardt, N. (1997). *Liao Architecture*. University Hawai'i Press.
- Taskin, V.S. (1984). *Materialy po istorii drevnih kočevyh narodov gruppy dunhu* [Materials on the history of the ancient nomadic peoples Donghu]. Nauka.
- Tizengauzen, V.V. (1884). *Sbornik materialov, otnosiaschichksia k istorii Zolotoy Ordy* [A Collection of documents relating to the history of the Golden Horde] (Vol. I). [Russian] Imperial Academy of Sciences.
- Tkachev, V.N. (2009). *Istoriia mongolskoy arkhitektury* [History of Mongolian architecture]. ASV Press.
- Usuki, Isao, Enkhtur, A. (2009). *Chintolgoi Balgas 1*. Sapporo Gakuin University.
- Waugh, D. (2010). Nomads and settlement: New perspectives in the archaeology of Mongolia, *The Silk Road*, 8, 97–124.
- Wittfogel, K.A., Feng Chia-Sheng. (1949). *History of Chinese Society. Liao (907–1125)*. The American Philosophical Society, Macmillan.

Nikolai N. KRADIN

D.Sc. (History), Professor, Director of the Institute of History, Archeology and Ethnography of the Peoples of the Far East at the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Leading Researcher of Mongolia (2008), Cavalier of the Mongolian Pole Star (2018)

КРАДИН Николай Николаевич

Доктор исторических наук, профессор, директор Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук, член-корреспондент Российской академии наук, Ведущий деятель науки Монголии (2008), Кавалер монгольского ордена Полярной звезды (2018)

kradin@mail.ru

Mark A. YOUSSEM / М.А. Юсим

SCIENCE AND ART OF TRANSLATING AND HISTORY

ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА И ИСТОРИЯ

Abstract. The profession of a translator today is becoming extinct due to automation. Yet besides its craft component, the translation has an artistic one; in a broad sense it forms the basis not only of culture, but also of science. This aspect of translation as an interpretation often remains in the background, which may be unfair, given the importance of interpretations, for example, in performing arts, in music, theater and cinema. The verbal transmission of meanings is not a mere copying; it is a process of approaching a certain truth, a way that exists both in science and in art. For history that occupies an intermediate place between the sciences, describing the objective world, and art, which emphasizes the individual and operates with images, philological criticism and the practice of translation are of paramount importance. Trying to reproduce realities and events of the past as precisely as possible, historians are inclined to literally copy the names, terms and texts of past epochs, which leads away from a correct understanding and the correct transmission of meanings in other languages, including the language of the present, different from the languages of the past. One can easily see it in medieval studies, which in Russia deal with the history of regions external to itself (Western Europe) and is forced to follow the developments and terminology of foreign researchers anyway. In general, the need to translate from one language to another is associated not only with some difficulties in understanding texts and realities, but also contributes to their critical perception, that is, represents a particular form of cognitive work.

Keywords: translation, history, art, terminology, handicraft, professionalism, culture, policulturalism, theory of cognition

Аннотация. Профессия переводчика сегодня благодаря автоматизации становится вымирающей. Но перевод, кроме ремесленной составляющей, имеет и художественную, в широком смысле он образует фундамент не только культуры, но и науки. Эта сторона перевода как истолкования часто остается в тени, что может быть несправедливо, учитывая важность интерпретаций, например, в исполнительских искусствах, в музыке, театре и кино. Словесная передача смыслов не является простым копированием, — это процесс приближения к некоторой истине, свой путь, который существует как в науке, так и в искусстве.

Для истории, которая занимает промежуточное место между науками, описывающими объективный мир, и искусством, делающим упор на индивидуальное и оперирующим образами, филологическая критика и практика переводов имеют первостепенное значение. Пытаясь передать реалии и события прошлого как можно более точно, историки бывают склонны к буквальному копированию имен, терминов и текстов прошлых эпох, что уводит от правильного понимания и правильной передачи смыслов на другом языке, в том числе и языке современности, отличном от языков прошедшего. Это хорошо заметно в средневековье, которая применительно к России обращается к истории внешних по отношению к себе регионов (Западной Европы) и вынуждена так или иначе следовать наработкам и терминологии зарубежных исследователей. В целом необходимость перевода с языка на язык связана не только с некоторыми помехами для понимания текстов и реалий, но и дает

возможность их критического восприятия, то есть представляет собой ценный этап познания.

Ключевые слова: перевод, история, искусство, терминология, ремесло, профессионализм, культура, поликультурность, теория познания

Люди живут в мире слов, которыми описывается все реальное, да и воображаемое. Поэтому можно сказать, что мы живем и в мире перевода. В широком культурном смысле перевод — это не только передача текстов одного языка на другом, но и интерпретация, толкование и средство познания. С этой точки зрения перевод может пониматься не только как профессия, но и как искусство, особенно в гуманитарной сфере. В данном случае ограничусь некоторыми соображениями о теории и практике перевода в контексте искусства (1), культуры (2), теории познания (3) и особенно исторического знания (4)¹.

1. Творческие профессии состоят из двух элементов: ремесла и искусства. Где больше первого, говорят о профессионализме, где больше второго — о таланте и гениальности. Такие занятия, как философия, стихотворчество, может быть, и некоторые другие, к коим я бы отнес и историописание, вообще трудно называть профессиями, в них дарование на первом месте. С профессиональной точки зрения правильнее говорить о преподавателе, исследователе истории и философии, литераторе. О поэте и философе, вероятно, и историке говорят, и не без оснований, но только когда они уже состоялись как творцы. Что касается перевода, то и в этой профессии есть люди талантливые и, может быть, гениальные, однако здесь, в сравнении с исполнительскими искусствами, наблюдается некий парадокс. Музыкант, актер, режиссер, даже художественный чтец почти всегда будут названы при воспроизведении пьесы или рассказа, они выступают в некотором роде наравне с автором. Применительно к переводам это случается куда реже, хотя авторским правом переводчики защищены, да и вообще их талант, особенно применительно к художественной литературе, ценится. Но при цитировании Данте и Шекспира у нас как-то не приятно вспоминать, чьи именно слова. А ведь «оставь надежду всяк сюда входящий» — это, конечно, Данте, но и М. Лозинский, а «быть или не быть» — Шекспир, но и целый коллектив переводчиков с разными вариациями: «вот в чем вопрос» — Б. Пастернак, и только очень похожих еще полтора десятка (Уильям Шекспир, 1994, с. 652–665). Тем более, когда говорят о менее великих поэтах и писателях, помнят об авторе, а о переводчиках чаще забывают. Почему так происходит? Оттого ли, что переведенный с оригинала текст заведомо вторичен и должен по возможности точно его передавать, или оттого, что труд переводчика в идеале не должен быть заметен? Но всякий перевод является интерпретацией, то есть он в большей или меньшей степени вариативен. Переводчик бывает даже более свободен, чем музыкант или актер, потому что он не может переводить идиоматические или образные выражения буквально, он должен подыскивать аналогичные фразы или образы, не следуя тексту прямо. В конечном счете ответ на вопрос, почему он чаще остается в тени, при наличии разных возможных объяснений, находится в области догадок. Основная из них, наверное, кроется в том, что исполнительство в искусстве больше привязано к индивидуальности, а в технике и науке сильнее обезличено. От ученых требуют универсальных истин, сформулированных в от-

¹ Существует огромная литература по теории и истории перевода, приведу только несколько относительно свежих названий книг, близких по тематике данной статье (Eco, 2003, Lavieri, 2007, Рум, 2010, Tellingier, 2003, Cercel, 2009, Venuti, 1995).

влеченной форме, а художник нацелен на самовыражение. Наука — это обобщение частного в абстрактном виде, искусство — в конкретном, поэтому научный текст оставляет меньше простора для проявления индивидуальности, а художественный — больше, иногда превращая его в самоцель.

2. Как бы то ни было, перевод в широком смысле передачи мыслей и образов другими средствами составляет основу культуры. Освоение чужого языка — главный элемент поликультурности, т.е. приобщения индивида к другой или другим национальным культурам, их освоения или осмысления как своих. Общечеловеческая культура состоит из ценностей, накопленных всем человечеством, но созданных отдельными народами. Однако тексты создавались и создаются на разных этнических языках, поэтому приобщение к ним невозможно без переводов. С этой точки зрения перевод выглядит и, безусловно, является вспомогательным средством для передачи мыслей и образов, но любое восприятие заключается, по сути дела, в переводе воспринимаемого на собственный язык субъекта, который есть у каждого и вытекает не только из коллективного, но и из индивидуального опыта и даже из обстоятельств места и времени (акта восприятия).

Здесь очень важную роль играет проблема достоверности и точности передачи смысла: такие требования, как уже сказано выше, всегда предъявляются к переводу, который может быть вольным, но всегда обязан в большей или меньшей степени соответствовать оригиналу. С точки зрения искусства отсюда вытекает вопрос о критериях и проблема новизны, или свободы художника. Эволюция культуры и в том числе искусства вывела индивидуальность на первое место, поэтому новизна и оригинальность самовыражения стали цениться больше точности воспроизведения. Но при этом сама нарочитая оригинальность становится штампом: в театре — это, допустим, ставшее обязательным изображение героев классики в пиджаках или с автоматами; в шоу-бизнесе — безумная тяга к саморекламе, приводящая к появлению, если можно так выразиться, серой массы звезд. Впрочем, это уже выход за пределы собственно искусства.

3. Есть разные жанры языкового перевода и, может быть, разные уровни: технический перевод, научный перевод, художественный перевод. Они отличаются по степени обезличенности. Технический перевод больше всего поддается автоматизации, он передает то, что сегодня называется «информацией», но в текстах есть и другое, не сводимое к ней, — это образность и эстетический элемент, отношение субъекта к описываемому. Считается, что главная роль языкового перевода заключена в переносе знаний, это выражено в популярной фразе А.С. Пушкина «Переводчики — почтовые лошади Просвещения». Но в этой крылатой формуле незаметна другая культурная функция перевода, связанная как раз не с пассивной передачей текстов, а с активностью переводящего субъекта. Перевод является средством познания, поскольку достоверность воспринимаемого определяется способностью переводчика понять смысл переводимого текста. Это существенно именно для гуманитарного знания, где важно передать не только «содержание» переводимого «сообщения» (информацию, которую можно сохранять разными способами), но и форму, индивидуальную и субъективную часть документа или произведения.

Кроме того, так как ни одно слово не передает полностью заложенного в обозначаемой им вещи смысла, перевод выступает как разновидность вариативного осмысления вещей с использованием разных слов, что также является элементом процесса познания. Даже имена, как показывает перевод с языка на язык, не могут однозначно соответствовать своим

носителям, если принимать во внимание культурную традицию, — а это и есть цель гуманитарного образования. Например, именам английских королей, произносимым как «Джеймс», соответствует русское «Яков», исторически восходящее, видимо, к латинскому варианту, если не вспоминать о происхождении того и другого от имени апостола. Сегодняшняя тенденция «усовершенствовать» такие имена и названия, воспроизводя их звучание на исходном, а, точнее, преимущественно английском языке, демонстрирует не столько знания, сколько историко-культурную полуграмотность.

4. С тех пор как понятие «наука» в начале Нового времени приобрело новый смысл, связанный с экспериментированием и практикой, с созданием систематизированной картины мира, гуманитарные области знания отошли на второй план и стали ориентироваться на общие правила научности: системный подход, выработка своего особого языка, разработка специальных знаний и дисциплин. Это относится и к истории, которая занимает промежуточное положение между наукой и искусством. Историческая часть присутствует во всех науках по необходимости знать, что было раньше и что сделали предшественники. История питает также все искусства, которые в разной форме отражают прошлое.

Над языком истории нужно думать постоянно, ведь язык — это главное орудие историка, который работает преимущественно со словом. История в свое время родилась как разновидность литературных жанров, по традиции ее всегда сближали с филологией. Однако в наше время на язык научной истории сильно влияют всевозможные современные социологические, философские и другие теории, связанные с попытками универсализации и стандартизации знания; в свое время это был марксизм, сегодня — информатика и теория коммуникации, клиометрия. Вместе с тем, поскольку главная цель собственно исторической науки — не обобщения, а исследование конкретики, она имеет дело с языками и способами описания, принятыми в прошлом, с так называемым «естественным языком». История, по сути дела, занимается переводом с языков прошлого на современные. Достоверность такого перевода определяется его способностью не разрушать историческую ткань прошлого и одновременно приблизить его к современности (или современность к нему).

4.1. Сложности этого процесса особенно заметны в работе с/над терминологией. Один из вопросов заключается в том, в какой степени для описания прошлого, поступков наших предков, их образа мысли применимы современные термины, например, то же понятие «*информации*», которое широко распространилось с изобретением кибернетики и иногда используется в гуманитарных науках не по назначению, а фактически для придания тексту квазинаучного вида. Сам термин имеет много значений и не поддается точному определению. В бытовой речи его используют как синоним слова «сведения», в науке определяют как данные, увеличивающие вероятность выбора поведения, есть и другие варианты. В качестве понятия, выражающего феномен живой природы, «информация» всегда в ней присутствовала с момента зарождения жизни, тем не менее это современное название объективного явления неприменимо там, где существенную роль в исследовании играют сознание и образ мысли субъекта, собственно его язык, то есть в исторических сферах знания. С некоторой натяжкой мы можем говорить, допустим, об изменении способов передачи информации в эпоху изобретения книгопечатания, но описывать деятельность библейских пророков как сбор, обработку и передачу информации вряд ли будет правильно. Возможно, они и говорили прозой, сами того не осознавая, но для понимания их истории важно именно то, что и как они осознавали.

Другой пример — в последние годы расхожей стала характеристика вождя народов И.В. Сталина как «эффективного менеджера». Такое словосочетание представляется удачно передающим на современном языке смысл деятельности этой исторической фигуры даже некоторым историкам; кажется, что оно делает доступным понимание Сталина для широких образованных масс. Редко, кто задумывается о том, что для самого Иосифа Виссарионовича, который, по слухам, сам был готов иной раз сравнить себя с царем², подобное определение было бы диким, ведь «эффективный менеджер» на языке того времени — не что иное, как «хороший приказчик» (кстати, другой «эффективный менеджер», Иван Грозный, с презрением отзывался об участии в политике «торговых мужиков» (Толстой, 1875, с. 109)). На мой взгляд, эти примеры неплохо иллюстрируют значимость исторической терминологии: подбор правильных слов не менее, если не более важен в истории, чем в любой другой науке, как, впрочем, и в поэзии. В подобных случаях, на мой взгляд, мы имеем дело с проявлениями своего рода глухоты к восприятию исторического времени с его неповторимыми особенностями; она подобна глухоте эстетического чувства, порождаемой снижением планки в массовой культуре.

4.2. Другая проблема перевода с языка прошлого на язык современности связана с обратной ошибкой — буквальным и некритическим переносом или переводом терминов. Для историков как людей ученых важность рефлексии, в том числе и в этой сфере, должна быть очевидной. Но принцип «подвергай все сомнению» вступает здесь в противоречие с требованием точности, с заложенным в деятельности историков принципом подлинности, достоверности, неповторимости события, документа, оригинала. Этот принцип верен, но, если ему следовать буквально, он начинает искажать перевод (или перевод начинает искажать оригинал). Перевод чаще всего обязан отходить от оригинала для верной передачи смысла на другом языке, поэтому, кстати, по переводам можно знакомиться с историей (и необходимо), но нельзя полноценно ее исследовать. Исследовать нужно оригинальные тексты, так же, как и в поэзии, стихотворение на сто процентов полноценно только на том языке, на котором написано. Перевод — дело тонкое и вариативное. Подход «чем ближе к подлиннику, тем вернее» ошибочен даже логически, но он и обманчив, т.к. слова, ставшие русскими, часто имеют другой смысл, отсюда частые ошибки в переводе терминов. Историк будет повторять исходное слово, часто, к сожалению, не задумываясь о правильности такой операции, без рефлексии. Потому что ему важно не исказить термин, но поэтому он рискует исказить смысл. Историк иногда больше думает над другим — как полнее отобразить картину, по-школьному «раскрыть тему». Но бывает, что и сложность перевода, над которым человек много думал, заставляет копировать исходные термины, тем более что они всегда многозначны.

Рассмотрение проблемы продолжу еще несколькими случаями³ перевода терминов из области медиевистики. Она опирается в основном, что естественно, на западноевропейскую науку, где зародился сам предмет и где эта историческая дисциплина для тех географических регионов развивалась как отечественная история. Переводы и терминологические заимствования из западных работ не всегда делались грамотно и критически. Здесь *снова основной вопрос: в чем критерий истины*. Поскольку историк хочет и должен быть как можно

² Таковую цитату с расплывчатым указанием на воспоминания врача Н. Кипшидзе приводит Э. Радзинский (Радзинский, 1997, с. 32).

³ Сейчас стало популярным использовать вместо «случаев» «кейсы» — совершенно безобразное заимствование из агрессивно наступающего американского лексикона, иллюстрирующее неистребимую тягу к псевдонаучности.

более приближен к реалиям эпохи, он старается сохранять и ее язык, поэтому удобнее всего передавать реалии, копируя иноязычные слова. Например, обсуждается такой феномен, как продажа государственных должностей во Франции, практиковавшаяся самой короной в XVI в. (по-французски *venalité des offices*). «Продажа», или буквально, «продажность», «продаваемость» должностей по тем или иным причинам не совсем точно соответствуют французскому термину, но отечественный историк должен, очевидно, избрать наиболее нейтральный вариант («продажа») или в самых ответственных случаях приводить в своем тексте французский оригинал, иначе родится такой гибрид как «венальность офисов». Звучит пародийно, но это в самом деле пародия на распространившуюся практику транслитерации чужеземных слов: бывает, из таких мутантов состоит чуть ли не половина научной статьи.

А ведь каждый язык имеет собственные правила и практику, которые определяют понимание смыслов и текстов его носителями и пользователями. Несоблюдение этих правил делает буквальный перевод ошибочным, а описательный или не транслитерированный термин более точным, чем транслитерированный. Приведу пример с «купцами-авантюристами». *Adventurers* — этот термин используется у англоведов и тех, кто занимается русско-западными связями, поскольку компания *adventurers* занималась торговлей с Московией. В русском языке термин «авантюрист» имеет несколько разных, но вполне определенных значений, среди которых значения «предприниматель, идущий на риск», а именно таков смысл термина *adventurer*, нет. (Если провести небольшое исследование, что всегда полезно, можно найти аналоги, раскрывающие смысл термина. В частности, один из кораблей, впервые приплывших из Англии в Россию, назывался *Bonaventure*, ср. итал. *buona ventura*, то есть удача, успешное предприятие). Термин можно перевести как «купцы-предприниматели», или купцы, идущие на риск, полагающиеся на удачу. Слово «адвенчурер» по-русски звучит не очень хорошо, для транслитерации плохо подходит.

Нередко неудачные переводы терминов путем транслитерации вписываются в класс так называемых «ложных друзей переводчика», то есть слов, которые звучат похоже и даже, как правило, имеют общие корни, но в историческом контексте являющихся анахронизмами. Это такие понятия, как «министр» (исторически и этимологически «слуга», приближенный к государю, выполняющий ответственные политические поручения; сегодня — член правительства); «лейтенант» (наместник, сегодня — воинское звание); «генерал» (командующий, полководец, иногда — управляющий; также современное воинское звание).

Другой пример смещения понятий — у нас распространено такое словосочетание, как «Высокое Средневековье», обозначающее период примерно с X по XIII в. в Западной Европе. Сам термин, кстати, именно «научный», он не восходит к самой эпохе, а был выработан в ходе эволюции исторического знания от гуманистов к романтикам XIX в. Но его научность ущербна как раз потому, что в разных учениях и языковых традициях он обозначает прямо противоположные вещи: в романской историографии то, что у нас называется «Ранним Средневековьем» (фр. *Haut Moyen Age*, итал. *alto medioevo*), а в германской (нем. *Hochmittelalter*, англ. *High Middle Ages*) — что сегодня предлагается переводить как «Классическое» или «Развитое» или «Зрелое Средневековье». Абсолютно единый для всех термин здесь не нужен, но желательно, чтобы он не вносил путаницы при общении с зарубежными коллегами, в том числе и в переводах. Как справляются они в общении между собой, не знаю. Думаю, им также было бы проще его избегать в принципе и заменять другими.

В России же, поскольку термин переводной, его еще легче заместить, а появился он, скорее всего, под влиянием немецкой историографии в XIX в.

4.3. Уместно будет привести пару случаев из сравнительно новых книг об историках, которые показывают, насколько важны в этой деятельности правильность и точность языка и перевода. Первый из них приведен в монографии Ю. Зарецкого о профессоре Московского университета Филиппе Дильтее (преподававшем юриспруденцию и историю) и о его конфликте с начальством в 1764–1766 гг. Одной из претензий к Дильтею были «погрешности не только против *чистоты свойства французского языка*, но и против «здорового рассуждения» в его посвящении ко второму тому написанной им «Универсальной истории» (Зарецкий, 2014, с. 36–37). Поэтому для публикации было решено внести в это посвящение правку, сделанную преподавателем французского (в докладе Сената по делу необходимость такой правки поставлена под сомнение) (Зарецкий, 2014, с. 38).

Другой случай взят из книги Б. Кагановича об академике Е. Тарле: одним из наиболее неприятных эпизодов в блестящей в целом карьере последнего стала защита его магистерской диссертации (автор книги оценивает ее как скандальную) (Каганович, 2014, с. 31). Основные упреки на этой защите были высказаны к переводу «Утопии» Томаса Мора, приложенному к диссертации. Оппонент Н. Дашкевич «указал на недостаточно тщательную отделку работы и на ряд серьезных ошибок в переводе “Утопии”». Настоящий скандал разразился, когда выступавший затем профессор философии Г. Челпанов заявил, что перевод “Утопии” сделан Тарле не с латинского оригинала, а со старого немецкого перевода, откуда в перевод Тарле переключал ряд вопиющих ошибок и неточностей» (Каганович, 2014, с. 31)⁴. В данном случае, очевидно, также имели место привходящие обстоятельства: Е. Тарле находился под следствием, и о нем ходили сомнительные слухи⁵; но во всяком случае этот эпизод показывает, какое внимание в академической среде уделялось переводам, и кроме того, что эта часть работы историка была (и остается) одной из наиболее уязвимых, так как критерии ее оценки являются более или менее объективными: в переводе можно замечать явные ошибки, хотя и это дело достаточно тонкое и субъективное⁶. В заключение этой главы Б. Каганович пишет: «Перевод “Утопии”, приложенный к диссертации, был справедливо признан неудачным и никогда не переиздавался» (Каганович, 2014, с. 34).

5. Таким образом, чем больше практика перевода приближена к художественному творчеству или к таким смежным с ним областям, как историческое знание, тем больше искус-

⁴ Далее: «К Челпанову присоединились латинист А.И. Сонни и специалист по средневековому источниковедению Н.М. Бубнов». До того друживший с Тарле В. Водовозов назвал его «непорядочным даже переводчиком». «В своих позднейших воспоминаниях В. Водовозов утверждал, что его поразила небрежность работы Тарле («кажется, что он дал перевод своей жене и не успел проредактировать его») (Каганович, 2014, с. 31–32 и прим. 49). Утверждение о переводе с немецкого повторено в имеющемся в Интернете реферате курсовой студенческой работы на тему «Исторический аспект перевода “Утопии” Т. Мора на русский язык» (<http://revolution.allbest.ru/languages>). Однако из письма Е. Тарле от 6 октября 1900 г. к И. Лучицкому следует, что он работал над латинским текстом «Утопии» (Из литературного наследия академика Е.В. Тарле, 1981).

⁵ Сам Тарле, по воспоминаниям Водовозова, упрекал его в том, что он вступил в заговор «с мракобесом и ханжой Челпановым» и поддержал «юдофоба и реакционера Сонни» (Каганович, 2014, с. 32).

⁶ Этим объясняется, вероятно, и болезненное отношение к этой теме со стороны самого Е. Тарле: рассказывая о встрече с ним в Париже через десять лет после защиты, А. Пресняков пишет: «Меня угораздило спросить, как понять странные промахи того перевода “Утопии” Т. Мора, который он там напечатал. Его это сразу привело в расстройство, и вечер был испорчен... Я думал, что это у него давно прошло, а попал на старую рану, и притом он не признает, что сделал большой промах» (Каганович, 2014, с. 35, прим. 1).

ства, как, впрочем, и профессиональных навыков, требуется переводчику. Историкам необходимо больше рефлексии по поводу собственного языка и терминологии, которая, конечно, не заказана и для простых смертных. Но историческому переводу нужно специально обучать.

Возникновение множества естественных языков в процессе эволюции было, вероятно, не только помехой для общения разных народов, но и условием дальнейшего их развития. В эпоху глобализации увеличивается влияние отдельных языков и намечается универсализация межъязыкового общения. Вернется ли человечество ко временам до Вавилонской башни и выработает ли единый пост-язык вместо праязыка, сказать пока трудно. Но уже сейчас можно заметить, что разнообразие имеет свою прелесть, и как раз с позиций подхода к переводу как орудию познания или исследования ясны его преимущества — это средство диалога. Человечество состоит из отдельных людей, народов и культур, и это позволяет ему существовать во времени, не дряхлеть и двигаться дальше.

Литература

1. Зарецкий Ю.П. Как профессор Дильтей отстоял свою правду (Случай из истории Московского университета в первые годы его существования): препринт WP19/2014/01. М.: Высшая школа экономики, 2014. 64 с.
2. Из литературного наследия академика Е.В. Тарле. М.: Наука, 1981. 392 с. URL: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000187/index.shtml> (дата обращения: 17.06.2020).
3. Каганович Б.С. Евгений Викторович Тарле. Историк и время. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014. 357 с.
4. Радзинский Э.С. Сталин. М.: Вагриус, 1997. 637 с.
5. Толстой Ю.В. Первые сорок лет сношений между Россией и Англией, 1553–1593. СПб.: Типография и хромофотография. А. Траншеля, 1875. 563 с.
6. Уильям Шекспир. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. М.: Интербук, 1994. 672 с.
7. Eco U. Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003. 392 p.
8. Lavieri A. Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre. Roma: Editori Riuniti, 2007. 276 p.
9. Pym A.D. Exploring Translation Theories. London – New York, Routledge. 2014. 192 p.
10. Tellinger D. Kulturkompetenz des Übersetzers der literarischen und Fachübersetzung // Deutsch mit allen Sinnen. Zborník príspevkov zo VI. konferencie Spoločnosti učiteľov nemeckého jazyka a germanistov Slovenska. Košice, Technická univerzita, 2003. S. 272–275.
11. Übersetzung und Hermeneutik / Traduction et herméneutique. Hrsg.v. Larisa Cercel. Bukarest, Zeta Books, 2009. 357 S.
12. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London – New York, Routledge, 1995 (2nd ed. — 2008; 3^d ed. — 2017). 336 p.

References

- Cercel, L. (Ed.). (2009). *Übersetzung und Hermeneutik / Traduction et herméneutique*. Zeta Books.
- Iz literaturnogo nasledija akademika E.V. Tarle* [From the literary heritage of academician E.V. Tarle]. (1981). Nauka. Retrieved June 17, 2020, from <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000187/index.shtml>
- Kaganovich, B.S. (2014). *Evgenij Viktorovich Tarle. Istorik i vremja* [Eugene Viktorovich Tarle. Historian and his time]. European University in St. Petersburg.
- Radzinskij, Je.S. (1997). *Stalin*. Vagrius.
- Tolstoj, Ju.V. (1875). *Pervye sorok let snoshenij mezhdu Rossieju i Anglieju, 1553–1593*. Tipografija i hromolitografija A. Transhelja.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani.
- Lavieri, A. (2007). *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*. Editori Riuniti.
- Pym, A.D. (2014). *Exploring Translation Theories*. Routledge.
- Tellingner, D. (2003). Kulturkompetenz des Übersetzers der literarischen und Fachübersetzung. In *Deutsch mit allen Sinnen*. Zborník príspevkov zo VI. konferencie Spoločnosti učiteľov nemeckého jazyka a germanistov Slovenska, Košice (pp. 272–275). Technická univerzita.
- William Shakespeare (1994). «*Gamlet*» v *rusских perevodah XIX–XX vekov* [“Hamlet” in Russian translations of the XIX–XX centuries.]. Interbuk.
- Venuti, L. (1995). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge (2nd ed.—2008; 3^d ed.—2017).
- Zareckij, Ju.P. (2014). *Kak professor Dil’tej otstojal svoju pravdu (Sluchaj iz istorii Moskov-skogo universiteta v pervye gody ego sushhestvovanija)* [As Professor Dilthey stood for what is right (The case of the history of Moscow University in its early years): preprint]: preprint WP19/2014/01. The HSE Publishing House.

Mark A. YOUSSEM

D.Sc. (History), Chief Researcher, the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences

ЮСИМ Марк Аркадьевич

Доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук

youssimm@mail.ru

Nina I. DEVYATAYKINA / Н.И. Девятайкина

CONTEMPORARY APPROACHES TO EARLY ITALIAN HUMANISM (UGO DOTTI'S METHODS)

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМАМ РАННЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО ГУМАНИЗМА
(МЕТОД УГО ДОТТИ)

Abstract. The past 25 years have witnessed a rise in interest for studying Petrarch's "Latin" works. Ugo Dotti (1933–2017), well-known for his work on Italian literary history, was one of the first scholars to develop this field, by translating, commenting and researching Petrarch's texts. In short, he studied Petrarch extensively. This paper focuses on Dotti's translation of *Liber sine nomine* (*The Book without a Name*). The aim of the paper is to uncover the components of Dotti's methods when studying Petrarch's work, by not focusing solely on Petrarch's humanist texts, but also on their interactions in a wider context. He wove details of everyday life and historic context into his biographies, only used academic texts and contributed an extensive philological, cultural and historic commentary. Throughout the study, Dotti corrected the names of Petrarch's letters' addressees, added the dates and circumstances of writing and assessed the level of objectivity in Petrarch's opinions. He commented on Petrarch's Latin rhetoric, allusions to Latin and medieval literature, etc. In studying Dotti's extended *Preface* reveals that Dotti's primary angle on Petrarch is as an early Italian humanist, immersed in politics. In accordance with this, Dotti applied new approaches of social and biographic history, the studies of everyday life and the history of mentalities. Dotti's analysis of Petrarch's letters to the Roman "tribune" Cola di Rienzo serves as a strong example of these methods. Through studying his subject's personal history, the scholar constructed an outline of Petrarch's political and socio-political positions, analyzing their new Renaissance component. Dotti also demonstrated how Petrarch's letters followed a long tradition of criticizing the Papacy, commented on their innovative satire and on contemporary facts that became the basis for his generalized cultural reflections. This paper concludes that Dotti, as a literary historian, chose to combine classic methods of literary studies with contextual analysis when analyzing particular texts. Dotti thus devised a method of analyzing Petrarch's material using multi-level analyses of primary and written historical sources, as well as comparative, biographic and social contexts.

Keywords: Ugo Dotti (1933–2017), Petrarch (1304–1374), Petrarch's Latin texts, early Renaissance Humanism, Dotti's research method, "The Book without a Name," translation as a text study

Аннотация. За последнюю четверть (XX – начало XXI вв.) выросла новая литература о «латинском» Петрарке. Уго Дотти (1933–2017), известный итальянский историк литературы, один из первых *универсально* представил новую петраркистику как переводчик, комментатор, исследователь. Автор статьи (на материале перевода и исследования «Писем без адреса» Петрарки, осуществленного Дотти) выявил основные составляющие *метода итальянского ученого*: рассмотрение гуманистических текстов в их взаимосвязи, биографии в их детальной повседневности и историко-культурном контексте, работа только с академически выверенными сочинениями, сопровождение перевода содержательными филологическими и историко-культурными комментариями. Работа с «Письмами без адреса» позволила Дотти уточнить имена их адресатов, время создания каждого послания, конкретные

обстоятельства, степень объективности Петрарки в оценках, характер его латинского красноречия, смыслы обращения к примерам античной и средневековой истории и т. д. Рассмотрение объемной вводной статьи показало, что для Дотти самым важным был вопрос о раннем итальянском гуманизме как явлении и Петрарке как гуманисте, включенном в политику. Его решение Дотти предлагает в раме подходов новой социальной и новой биографической истории, истории повседневности, ментальной истории. Анализ Дотти писем Петрарки к римскому «трибуну» Кола ди Риенцо — один из ярких случаев применения этих подходов. Ученый через частную историю выходит на прорисовку политической позиции и общественно-политических представлений гуманиста, степени их наполненности новым, ренессансным содержанием. Кроме того, Дотти показывает, какое место в долгой исторической традиции критики папства занимают послания Петрарки, какую степень новизны имеет их сатирическая составляющая, какие факты современности он поднимает до уровня культурного обобщения. Основные выводы статьи: Дотти как историк литературы, работая с конкретными текстами, избрал в качестве методологических ориентиров контекстные подходы, соединив их с классическими литературоведческими способами исследования. У Дотти возник свой метод, позволивший рассматривать материалы в многоуровневом контексте: источниковедческом, творческом, компаративном, биографическом, социальном.

Ключевые слова: Уго Дотти (1933–2017), Петрарка (1304–1374), латинские тексты Петрарки, ранний ренессансный гуманизм, исследовательский метод Дотти, контекст, «Письма без адреса», перевод как исследование

Интерес к итальянскому поэту и гуманисту, признанному зачинателю культуры Возрождения, сформировавшему ее ключевые идеи, Франческо Петрарке (1304–1374) как автору латинских трактатов резко возрос с последней четверти XX – начала XXI в. Этому способствовало несколько обстоятельств, прежде всего 600-летие со времени его смерти, затем 700-летие со дня рождения. Между датами ровно 30 лет, совпадающих практически день в день, — так распорядилась судьба: время, за которое и выросла новая литература о «латинском» Петрарке. Благодаря ей ныне по-другому читаются его латинские тексты, осмысливаются контекстные данные и факты, ставятся исследовательские вопросы, вводится вместе с переводами в широкий оборот прозаическое наследие. Кроме «круглых дат», необходимо назвать общий важный поворот гуманитарной науки к исследованиям в *контексте* всего творчества и *контекстах* общественных, определенное исчерпание круга проблемных вопросов традиционной литературоведческой направленности по поводу петрарковской поэзии, возрастание интереса культурного сообщества к истории личности в рамках компаративной истории.

Список тех авторов, которым удалось *универсально* представить новую петраркистику во всех обозначенных рамках, как и новое поколение переводчиков Петрарки, «хронологически» и символически открывает Уго Дотти (1933–2017) — известный итальянский историк литературы и переводчик с латинского текстов ренессансных авторов, а также автор трудов и переводов по другим периодам культурной истории (*илл. 1*). Большую часть своей долгой и насыщенной трудами жизни ученый был связан с университетами Перуджи и Салерно, научными центрами Рима и других городов.

Илл. 1. *Профессор Уго Дотти*

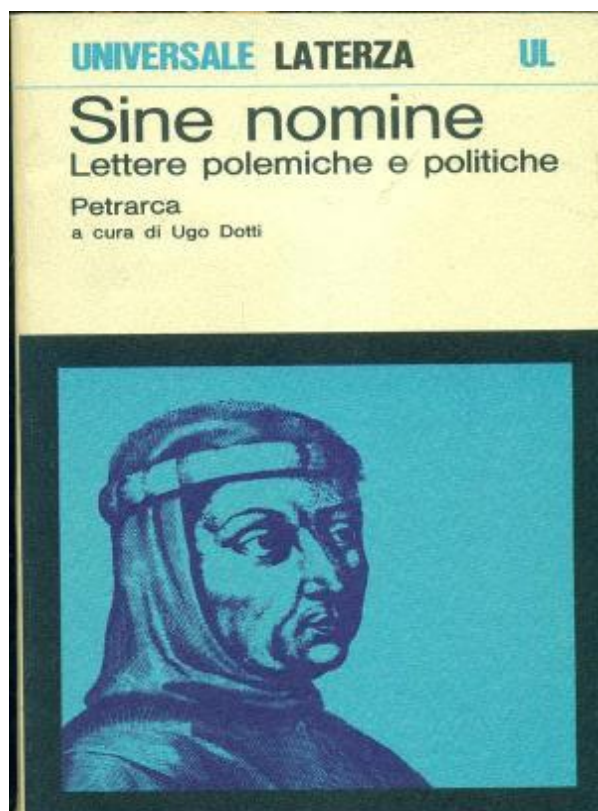
Fig. 1. *Professor Ugo Dotti*¹



В 1974 году, к 600-летию памяти Петрарки, Дотти издал переведенные с латинского языка «Письма без адреса» (Petrarca, 1974), ставшие первым полным билингвальным сборником с большими комментариями и содержательной вводной статьей (илл. 2).

Илл. 2. «Письма без адреса» Франческо Петрарки. Обложка. Издание 1974 года

Fig. 2. *Cover of the Petrarch's "Book without a name." 1974 edition*²



¹ Источник изображения см. / image source: <https://nexus-instituut.nl/person/ugo-dotti/> (06.12.2020).

² Источник изображения см. / image source: (Petrarch, 1974, cover). Также см. / also see: <https://www.goodreads.com/book/show/25015679-sine-nomine> (08.09.2020).

Затем ученый принялся за сложную работу перевода еще двух, очень больших, сборников посланий гуманиста, один из которых «Старческие письма» (1993) удостоился престижной премии — XXIII Premio Monselice (Premio «Citta di Monselice» (учреждена в 1971 году, призвана актуализировать важность переводов для развития культурных связей разных стран).

Изданию первых переводов, как и последовавших позже, предшествовали годы изучения писем Петрарки, обстоятельств их создания, публикации, связанные с биографией поэта и гуманистов его круга, прежде всего, Боккаччо (работы 1963–1973 гг.). К новой дате, 2004 году, за плечами Дотти был значительный ряд исследований и переводов, особенно густо они публиковались со второй половины 1980-х гг., раз от раза становясь все более обширными и сложными по материалу; до последних лет жизни ученого такая работа не прекращалась. Одним из грандиозных свершений и итогов на этом этапе пути стал перевод самого обширного трактата Петрарки «О средствах против превратностей судьбы», включивший в себя 253 диалога и два предисловия. Его можно рассматривать как своеобразный творческий наказ мастера: таким ныне следует предъявлять современному культурному читателю Петрарку. К этому научному подвигу автор шел несколько десятков лет, признавшись в кратком предисловии, что ради подобного труда и стоило жить (Petrarca, 2013, p. 6).

Все сказанное позволяет понять масштабность фигуры, о которой пойдет речь в статье, и тем самым подчеркнуть актуальность изучения творческого почерка Дотти, чего, насколько можно судить, пока не предпринималось. Конечно, практически все авторы, которые так или иначе обращались к исследованию латинского наследия Петрарки и раннего гуманизма, широко опираются на добытые Дотти знания и научные выводы; его переводы и многие труды включены в списки для изучения в университетах всего мира. Это не удивительно. Научное наследие Дотти составило около 400 трудов, почти половина из них переведена на пять разных языков и присутствует в 6 тысячах библиотек, в том числе — в знаменитом собрании книг Американского Конгресса. Отдельные труды можно найти и в российских столичных библиотеках, указания на них — в статьях энциклопедического характера (Andreev, 2011, pp. 535–539). К счастью для автора статьи, поездки в Италию позволили познакомиться с профессором Дотти лично, слышать его доклады, приобрести несколько монографий и сборников переводов. Это помогло пристально взглянуть на научные подходы к его творчеству не один год и использовать их в разных трудах (Deviatajkina, 2010).

В статье предпринята попытка дать хотя бы краткую характеристику *методу* Дотти, рассмотрев главные его составляющие на примере работы над названными выше «Письмами без адреса», при которой он уже системно себя обозначил. Это ясно показывают все его переводы и труды, в том числе фундаментальное исследование «Жизнь Петрарки» (1987), углублявшееся, расширявшееся от издания к изданию еще 25 лет и заслуживающее специального рассмотрения. Монография переиздавалась 31 раз, последний — в 2014 году; по объему это издание почти наполовину превышает первое: история жизни поэта стала одним из главных дел жизни его исследователя Дотти, а ее главный подход показывает следование тем принципам, которые автор предъявил в работе над «Письмами без адреса». В кратком предисловии ученый отдает должное своим предшественникам и говорит, что считает для себя большой честью продолжить их изыскания (Doti, 2014, p. 6). Добавим, что в этой скромной статье мы пытались хотя бы отдельными мазками прорисовывать контексты разного рода, которые помогают понять Дотти.

Назовем лишь нескольких современных авторов, которые дали в их научных работах общую оценку интересующему нас в данной статье труду ученого. Большую роль исследований Дотти для уяснения смыслов его этико-философской позиции, отношений и творческих взаимодействий между Петраркой и другими гуманистами, в том числе, адресатами «Писем без адреса» отмечает С. Барзелла, построившая свое исследование на разных латинских текстах гуманистов (Barsella, 2006, pp. 29–31). Важность и новизну оценок политической позиции Петрарки в трудах Дотти, начиная с 1970-х гг., не устает подчеркивать Ю. Шпишка, особенно в связи с миланским периодом жизни поэта, в который была создана и часть «Писем без адреса» (Špička, 2010, pp. 172–177). О характере публичных, политических интересов Петрарки и его предшественника Данте, рассуждает Т. Кэши, отмечая ценность наблюдений Дотти (Cachey, 2018, p. 27). Много важного осмысливает с новых позиций И. Кандидо, обращаясь к ранним трудам Дотти в поисках историографических истоков исследования ряда проблем раннего ренессансного гуманизма (Candido, 2019, pp. 107–108).

Как принято в ученом западном мире, публикации, вызвавшие академический и общественный интерес, оцениваются, комментируются в рецензиях признанных специалистов. Есть они и по поводу «Писем без адреса», которые переиздавались, дополнялись и углублялись в научной части и комментариях Дотти. Но системное историографическое осмысление научной биографии Дотти как в целом, так и его этапных работ, к числу которых можно отнести публикацию «Писем без адреса», пока ждет своего часа. *Скромная попытка обратиться к выявлению особенностей ученого подхода Дотти в первом «петрарковском» труде и предпринята в данной статье.*

Дотти подготовил перевод «Писем без адреса», когда приближался к 40-летнему порогу своей жизни. Петрарка начал их писать почти в таком же возрасте, обращался к теме, как ныне выявлено, в том числе усилиями Дотти, по тому или другому случаю около 20 лет. В какой-то момент гуманист понял, что из-за резкости и антицерковной направленности, «ненавистной» (*odiosa*) тогдашнему папскому двору «истине» (*veritas*) (Petrarca, 1974, p. 1), их стоит выделить в особый сборник, дабы не навлечь неприятностей, а то и угрозы жизни для адресатов. Так и поступил, сняв все имена в посланиях, объяснившись по этому поводу в предисловии, откуда процитированы приведенные выше слова об истине.

Письма до Дотти уже издавались в переводе на итальянский язык в 1874 году, т.е. к 500-летию памяти Петрарки. Тогда, в только что объединившейся и избавившейся от Папского государства Италии (1870), они, конечно, были остро злободневны, став своего рода инвективами, направленными против политических претензий и территориальных амбиций папы римского. С научной точки зрения письма были изданы очень скромно — с минимальным комментарием, небольшим предисловием. Очевидно, итальянцы и без того «узнавали» персонажей посланий Петрарки, разделяли его чувства.

Дотти, судя по публикации 1974 года, явно задумывал вернуть письмам научную значимость и культурный вес, актуализировать их содержание серьезным комментарием, уточнениями, развернутым предисловием. В свою очередь издательство «Латерца», основатель которого родился как раз в годы объединения Италии, предложил удобный «карманный формат», разместивший письма на 242 страницах, выставил небольшую цену. При этом на обложке покупатель увидел похожий на единственный прижизненный портрет гуманиста — в монашеском плаще, с повязкой поверх капюшона, символизировавшей лауреатский венок и напоминавший, что одна из канцон поэта «Мира, мира, мира» стала гимном в годы

борьбы за объединение. Иными словами, еще раз показывавшей, что такие поэты и гуманисты, как Петрарка, были настоящими патриотами Италии, а такие монахи, как Петрарка, достойно в веках представляют католическое духовенство.

Что же являл в этой публикации *метод* Дотти? Прежде всего, важность работы с латинскими текстами самого надежного характера, выверенными и очищенными от всякого рода ошибок, т.е. с билингвальным академическим изданием, когда страница к странице публикуется оригинал и его перевод. Дотти не нашел такого текста в Италии, издание 1874 года не годилось для серьезной работы. Ученый обратился к немецкому изданию П. Пиура (1882–1943), билингвальному, выверенному с ученой основательностью известным автором и переводчиком; латинский вариант также был взят из состава самых авторитетных изданий. Все это стало необходимыми условиями для воплощения научных замыслов. Дотти объясняет в статье, открывающей сборник, что считал своей задачей развернуть исторические и культурные комментарии к итальянскому переводу, более того, перед каждым письмом написать короткое введение, информирующее об адресатах и содержании. Он предложил в конце статьи еще и список 20 самых важных трудов, где представлены и доныне знаменитые, не утратившие своей ценности, работы американских ученых-ренессансистов Х. Барона и Э. Х. Уилкинса, немецких авторов — уже названного П. Пиура и К. Бурдаха, французских «классиков»—петраркистов А. Кокэна, Р. де Нольяка, а также И. Молла, специалиста по истории авиньонского папства, прославленных итальянских историков литературы Ф. Новати, В. Росси, Г. Биллановича.

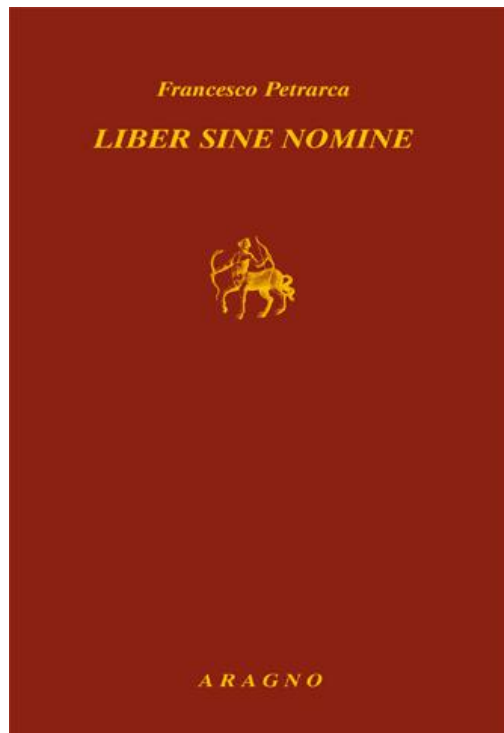
Можно видеть, что подход Дотти к работе над переводом и его публикацией, как и над комментариями, ориентирован на самую высокую научную планку. Список показывает, что этому предшествовало основательное изучение существующей литературы на четырех языках, без национальных предпочтений, тщательное штудирование названной выше публикации Пиура, профессора немецкого университетского города Галля, где и были изданы в 1925 году послания (Pisg, 1925). За учеными усилиями стоит стремление максимально открыть перед читателем тайны петрарковского эпистолярного нарратива через его творческую биографию, историю жизни, контексты века. Эта «триада» (тексты в их взаимосвязи — биография в ее детальной повседневности — историко-культурный контекст) останется главной в ученой работе Дотти, неразлучно свяжет его со всеми сборниками писем, в которые поэт отобрал 650 посланий, собственно, и остальными латинскими текстами (инвективами, трактатами, поэмами, речами и пр.), также углублявшими биографическую историю Петрарки.

Научных тайн и вопросов все эти тексты содержали (и продолжают содержать) в себе много, работы над успешными разгадками значительного их числа хватило Дотти до конца дней. В отношении «Писем без адреса» ввиду их вынужденной анонимности вопросов в его время оставалось особенно много: имена адресатов писем, время создания каждого послания, конкретные обстоятельства, которыми они прикровенно насыщены, степень объективности Петрарки в оценках, характер его латинского красноречия, смыслы обращения к примерам античной и средневековой истории и т.д. Автор сумел найти многие признанные в науке ответы уже в публикации 1974 года, но продолжал думать над ними дальше (это тоже значимая составляющая его метода), добавив малые и большие замечания, а также комментарии в переиздание, над которым охотно взялось издательство Н. Араньо (Nino Aragno), возникшее в самом конце XX века и сразу сумевшее заявить о себе как новом

явлении в книжном пространстве науки и культуры. Уго Дотти с его переводами петрарковских текстов стал в нем, судя по числу публикаций, одним из постоянных и любимых авторов. Новое издание «Писем без адреса» вышло у Н. Араньо в 2010 году.

Илл. 3. «Письма без адреса» Франческо Петрарки. Издание 2010 года

Fig. 3. Cover of the Petrarch's "Book without a name." 2010 edition³



Если хотя бы кратко обрисовать содержание и метод статьи, играющей роль предисловия к сборнику «Писем без адреса», то надо отметить сразу ее фундаментальный характер. Статья занимает пятую часть издания (49 с.), автор структурно делит ее на две части, которые важно назвать ради понимания логики и акцентов, «иерархии» проблематики для автора: Гуманизм и политическая полемика: письма Кола (Petrarca, 1974, pp. 7–26); Сатира, публика и антикуриальная традиция: «авиньонские» письма (Petrarca, 1974, pp. 26–46). Поясним некоторые компоненты в названиях. Кола (полное имя Кола ди Риенцо) — римский нотариус, знаменитый римский «трибун», как он себя по древнему обычаю назвал, вдохновитель и предводитель восстания 1347 года в Риме, целью которого было установление «коммуны», т.е. республиканского по типу правления в Вечном городе. В развитие дела предполагалось превращение Рима в политический центр, вокруг которого добровольно объединятся все республики, синьории, коммуны раздробленной на мелкие части страны.

Восстание началось успешно, потом из-за ряда ошибок его «трибуну» Кола ди Риенцо пришлось бежать, он оказался в императорской, позже папской тюрьме, просил Петрарку, поддерживавшего его политические планы, помочь в освобождении, действительно, был освобожден и вторично явился в Рим уже с наказаниями папы; не нашел там прежней поддержки, был убит противниками и сброшен в Тибр (1354). Второй раздел — антикуриальная традиция и «авиньонские» послания — тема, которая имеет в виду письма Петрарки с

³ Источник изображения см. / Image source: (Petrarch, 2010, cover).

критикой, сатирическими обрисовками папского двора (или *курии*). «Авиньонскими» послания названы потому, что папство этого времени (с 1309 до 1377), напомним, пребывало в Авиньоне, перенеся туда свой двор, превратив город в главное место католической церкви, знаменитое до сих пор своими роскошными постройками этого времени. С Авиньоном было связано своими понтификатами восемь пап, шестеро из них, так или иначе, стали «фигурантами» петрарковских «Писем без адреса». Определение «авиньонский» взято в кавычки, поскольку Дотти сумел выявить или добавить аргументов в пользу мнения, что часть этих писем (1353–1359 гг.) была написана не в Авиньоне, а в Италии (Милане), куда Петрарка, много лет проживший как сын политического изгнанника в Провансе, рядом с новой папской столицей, в Воклюзе, возвратился в 1353 году. Кроме того, гуманист имел обыкновение при создании сборников посланий не один раз возвращаться к редактированию своих текстов, в том числе и антиавиньонских писем, независимо от места их написания.

Как видно, по объему обсуждение двух самых важных в глазах Дотти тем занимает почти равное место. И здесь мы *соприкасаемся с одной из особенностей работы Дотти: важность темы в глазах ученого и число текстов, ей посвященных у Петрарки, могут «количественно» не совпадать*: проблема Кола ди Риенцо занимает гуманиста в *трех* письмах, два из которых адресовано трибуну лично, третье — очень яркое — римскому народу по поводу суда над Кола ди Риенцо в Авиньоне и его судьбы. Проблема папства и его двора, состояния церкви обсуждается с разными адресатами духовного и светского статуса практически во всех остальных посланиях гуманиста, которых, таким образом, в пять раз больше.

Для Дотти важнее оказывается избранный ракурс — итальянский гуманизм как явление и Петрарка как гуманист в его «политической испостаси», полемика политического характера. Здесь ключевыми с точки зрения подхода можно назвать оба определения. *Во-первых*, Дотти без колебаний обозначает, что гуманизм как идеология, стержень культуры Возрождения *с самого начала* имел гражданский, общественно-ориентированный характер, по поводу чего до сих пор в литературе есть разногласия. В 1970-е гг. учеными (Эудженио Гарэн и др.) первый период истории гуманизма, время Петрарки и Боккаччо, определялся как *индивидуализирующий* (в России эту периодизацию поддерживают доныне Лидия Брагина и ее ученики), особый этап выделялся как гражданский гуманизм, по времени связываемый с первой половиной-серединой следующего, XV века. Отсюда — никакой политической составляющей в творчестве Петрарки и Боккаччо не усматривали, исследуя их этико-эстетические представления и расценивая по случайным свидетельствам их позиции. *Во-вторых*, Дотти отмечает и такое *сужение*, рассматривая письма как актуальные и политически злободневные свидетельства политической активности и политической позиции Петрарки. Иными словами, теоретическая «рама», «окно», через которые ученый смотрит на ранний итальянский гуманизм, оказываются более широкими. Раскрыть, раздвинуть их Дотти помогло «вчитывание» в историю жизни Петрарки, скрупулезное восстановление его биографии в ее повседневности, в данном случае, авиньонской. Из этого ясно, что Дотти воспринял как близкие себе и научно обновляющие исследование инструменты те большие перемены в методологиях исторического знания, которые имели место с 1960-х гг. в виде новой социальной и новой биографической истории, истории повседневности, ментальной истории. «Наложенные» на письменные свидетельства Петрарки и факты истории соответствующих периодов, названные подходы позволили Дотти пересмотреть хронологию создания

писем, их адресацию, а главное — оценку позиции Петрарки, по сути дела, показав, что монотонные разговоры литературоведов о его «космополитизме», «политической неразборчивости», «сервилизме», «привязанности к имперской идее» не выдерживают критики, если промерить их в контексте исторического времени и истории жизни гуманиста.

Если вернуться к письмам и Кола, то их анализ — один из конкретных случаев применения описанного выше подхода, позволившего Дотти *через частную историю выйти на прорисовку политической позиции и общественно-политических представлений самого гуманиста, степени их наполненности новым, ренессансным содержанием, пунктирное обозначение развития этих компонентов в его действиях и текстах. Взаимосвязь последних — также существенный тезис Дотти, открытие, тема, которая прежде не занимала историков литературы.* Кстати, как представитель этого ученого сообщества, Дотти показывает, сколь многое проясняет в текстах лексика, стиль и иные филологические составляющие для определения времени их возникновения, следования друг за другом, а отсюда — «привязки» к тем или иным обстоятельствам и личностям.

Вторая часть вступительного раздела не отличается с точки зрения метода от первой. Здесь Дотти важно показать, какое место в долгой исторической традиции критики папства занимают послания Петрарки, сколь мощна филологически и культурно их сатирическая составляющая, какие факты современности она поднимает до уровня культурного обобщения и почему, как связана опять же с историей жизни. В заключении автор поднимает вопрос адресации и общественной актуальности критики как признаков новой гуманистической культуры наряду с постановкой проблемы человека и его достоинства. Дотти предлагает не разделять, а увязывать эти составляющие в исследованиях ради более глубокого постижения феномена итальянского гуманизма.

Подведем итоги: Уго Дотти можно поместить среди тех историков литературы, которые, занимаясь конкретными темами и текстами, находясь в эмпирическом поле, приняли во внимание методологические искания второй половины XX века. Они избрали для себя в качестве ориентиров контекстные подходы и опирающиеся на эту платформу методы новой социальной и новой биографической истории, успешно соединив их с классическими литературоведческими способами исследования. Анализ показал, что у Дотти ко времени перевода «Писем без адреса» и их научного осмысления сложился свой метод, явивший рассмотрение материалов на нескольких уровнях:

- в контексте источниковедческо-научном — знание и критическое применение всего, что сделано предшественниками в области перевода и толкования текста;
- творческом — рассмотрение единичного текста в пространстве всего оставленного Петраркой наследия;
- компаративном — выявление особенностей позиции гуманиста через сравнение с представлениями, оценками предшественников и современников;
- биографически-автобиографическом — выяснение и увязывание всех творческих обстоятельств с историей жизни автора;
- социальном — понимание всех общественно-политических и иных ситуаций времени ради уяснения в системе действий и высказываний, идей, представлений Петрарки.

Дотти посвятил свой труд, публикацию «Писем без адреса», Марио Фубини (1900–1977), знаменитому литературному критику, специалисту в области ренессансных текстов, академику. Очевидно, чтобы обозначить свою научную дорогу, выразить благодарность за

наставления в ее обретении. Подобное посвящение возможно при отношениях «почитаемый учитель-ученик», одновременно — при такой работе, которая дает руководителю возможность порадоваться за ученика. Надо думать, М. Фубини остался доволен переводческим подвигом и исследовательским новаторством У. Дотти.

References

- Andreev, M.L. (2011). Petrarka [Petarcarca]. In O.F. Kudryavtsev (Ed.), *Kultura Vozrozhdenia* [Renesainse culture]: *Encyclopedia* (Vol. 2. Book 1. pp. 535–539). ROSSPEN.
- Barsella, S. (2006). Boccaccio, Petrarch and Peter Damian: Two models of the humanist intellectual. *Modern Language Notes*, 121 (1), 16–48. <https://doi.org/10.1353/mln.2006.0026>
- Cachey Jr, Th.J. (2018). La mappa d'Italia in Dante, Petrarca e Boccaccio. *Tre corone: Rivista Internazionale di Studi su Dante, Petrarca, Boccaccio*, 5, 11–38.
- Candido, I. (2019). Introduction to Petrarch and Boccaccio. In I. Candido *Petrarch and Boccaccio. The unity of knowledge in the Pre-modern world* (pp. 3–31). De Gruyter.
- Deviatajkina, N.I. (2010). *Petrarca i chelovek ego epochi v obschestvennom i lichnom prostranstve (po tractatu "O sredstvach protiv prevratnostei sudbi")* [Petrarch and man of his age in social and private spaces (on the treatise "On means against the vicissitudes of fate")]. Nauka.
- Dotti, U. (2014). *Vita di Petrarca: il poeta, lo storico, l'umanista*. Nino Aragno.
- Petrarca, Fr. (2013). *I rimedi per una e l'altra sorte* (Vols. 1–4). Nino Aragno.
- Petrarca, Fr. (2010). *Liber sine nomine*. Nino Aragno.
- Petrarca, Fr. (1974). *Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. Laterza.
- Piur, P. (1925). *Buch ohne Namen und Die Päpstliche Kurie. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frührenaissance*. Max Niemeyer.
- Špička, J. (2010). *Petrarca: homo politicus*. Argo.

Nina I. DEVYATAIKINA

D.Sc. (History), Professor, the Moscow Pedagogical State University, the Saratov State Conservatory, Member of Central Council of the All-Russia Public Movement of Creative Educators "Researcher," Scientific Supervisor of the Eastern European Lyceum (Saratov)

ДЕВЯТАЙКИНА Нина Ивановна

Доктор исторических наук, профессор, Московский педагогический государственный университет, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, член Центрального Совета Общероссийского общественного движения творческих педагогов «Исследователь», научный руководитель Восточно-европейского лицея (Саратов)

devyatay@yandex.ru

**Nikolay P. GRINTSER, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Г.Р. Консона с Н.П. Гринцером**

EARLY GREEK ICONOGRAPHY AND THE PROBLEMS OF THE GENESIS OF HOMERIC EPIC

РАННЯЯ ГРЕЧЕСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ И ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА ГОМЕРОВСКОГО ЭПОСА

Abstract. In the interview, several modern trends in classical studies are discussed with a special emphasis on investigation of the development and internal structure of Homeric epic. Homeric studies are traditionally focused on the so-called “Homeric question” that deals with the problem of authorship and the dichotomy of oral or written genesis of Homeric text. Nowadays, this question is interrelated with more general methodological issues and the tendency to combine the approaches of various disciplines in the investigation of Homeric poems. In recent years, the idea of combining traditional historical and philological ways of inquiry with the analysis of early Greek iconography became rather popular in Homeric studies. It served to reveal the multiformity of Homeric text in archaic and classical times, as a number of Homeric scenes depicted on Greek vases tend to differ significantly from the text of the Iliad and Odyssey. However, these deviations could be treated not only as discrepancies, they could reveal just different ways of presenting material in different arts. For instance, the fact that on some vases Agamemnon is shown to take Briseis himself from the tent of Achilles, might be interpreted not as a different version of a famous episode, but just as symbolic way of representing the basic idea of Achilles/Agamemnon controversy, being the key theme of the Iliad. Thus, present interaction of various branches of classical studies calls now for theoretical reflection on their methods and instruments. In this respect, one of the crucial issues of contemporary classics is the consequences caused by its fast digitalization (the problem certainly relevant also for other humanities); in classics it changed completely the traditional views on editing and commenting classical texts, and now the opportunity to develop new forms of digital editions with interactive commentaries seem to become of the priorities. In the interview, some possible forms of “digital classics” are discussed as well as contemporary problems of classical education and research in Russian Federation.

Keywords: Homer, Greek epic, Greek iconography, mythology, digitalization in humanities, orality/literacy, classical studies, papyrology, history, philology, classical education

Аннотация. В интервью обсуждаются современные тенденции антиковедения, при этом особое внимание уделяется исследованию развития и внутренней структуры гомеровского эпоса. Гомероведение традиционно сосредоточено на так называемом «гомеровском вопросе» — проблеме авторства гомеровских текстов и дихотомии их происхождения, устного или письменного. В современной науке этот вопрос ассоциируется с более общими проблемами методологии и стремлением к интеграции подходов различных дисциплин.

В последние годы в исследовании творчества Гомера становится популярной идея сочетания традиционных историко-филологических методов с анализом древнегреческой иконографии. Такой подход позволил увидеть разноликость гомеровского эпоса в архаический и классический периоды, поскольку многие сцены из его произведений, изображенные на греческих вазах, как правило, значительно отличаются от текста «Илиады» и «Одиссеи». Тем не менее эти отличия можно трактовать не только как неточности; они могут являть собой пример разных способов представления материала в разных искусствах. Например,

факт того, что на некоторых вазах Агамемнон сам изображен выводящим Брисеиду из шатра Ахилла, может быть истолкован не как другая версия знаменитой сцены, а как символическое изображение противоречия между Ахиллесом и Агамемноном, являющегося ключевой темой «Илиады». Таким образом, различные отрасли антиковедения, ныне вступающие во взаимодействие, требуют теоретического осмысления их методов и инструментов. В связи с этим одним из важнейших вопросов современных исследований античности являются последствия, вызванные ее быстрой оцифровкой (эта проблема, безусловно, актуальна и для других гуманитарных наук); в антиковедении она полностью изменила традиционные взгляды на редактирование и комментирование античных текстов, и теперь, похоже, приоритетной станет возможность разработки новых форм цифровых изданий с интерактивными комментариями. В интервью обсуждаются вероятные формы «оцифрованной античности», а также современные проблемы классического образования и исследований античности в Российской Федерации.

Ключевые слова: Гомер, греческий эпос, греческая иконография, мифология, цифровизация в гуманитарных науках, устная и письменная традиции, исследования античности, папирология, история, филология, обучение в эпоху античности

Григорий Консон (в дальнейшем — Г.Р.). *Ваш доклад, по материалам которого делается сейчас интервью, обозначен как «Ранняя греческая иконография и проблема генезиса гомеровского эпоса». Можно ли ввести наших читателей в курс дела, почему именно такая формулировка показалась Вам интересной, какой здесь проблемный срез является наиболее актуальным?*

Николай Гринцер (впоследствии — Н.Г.). Я бы обозначил это несколькими способами: во-первых, есть собственно проблема классической филологии и антиковедения — это проблема гомеровского эпоса, его специфики и происхождения. Во-вторых, на мой взгляд, — это проблема большего теоретического уровня и значения. Она касается того, как мы можем заниматься междисциплинарным исследованием, каким образом в решении некоторых проблем соотносятся методы разных дисциплин? Примером может служить извечная постановка гомеровского вопроса — это один автор или много, устный текст или письменный? В конце прошлого века некоторые историки, занимавшиеся среди прочего и античным искусством, обратили внимание на то, что наиболее ранние сюжеты, связанные с гомеровским эпосом в греческой вазописи, отличаются от того, что зафиксировано в самом гомеровском тексте, который до нас дошел. Скажем, в первой песни «Илиады» Агамемнон, поссорившись с Ахиллом, забирает у него наложницу Брисеиду и для этого *посылает своих слуг*. У нас же на эту тему есть одно из самых ранних изображений, на котором Агамемнон забирает Брисеиду из палатки Ахилла *собственноручно*. Таким образом, в восприятии этой, условно говоря, картинки возникает развилка. Для филологов и гомероведов личное изъятие Брисеиды Агамемноном — это доказательство существования разных версий, где последняя не является главенствующей.

Из этого можно сделать много выводов. Если посмотреть на изображения того, что называют гомеровскими сюжетами, то в очень большом проценте они очень отличаются от того текста, который есть у нас. Обстоятельство это активно ввело изобразительный материал в традиционные историко-филологические исследования. В процессе обсуждения таких сюжетов возник справедливый вопрос относительно того, почему мы судим изображи-

тельный материал по закону, исходящему из литературного? Если мы видим на изображении Агамемнона, ведущего за руку Брисеиду, значит, в тексте было написано именно так. Поэтому картинка воспринимается как иллюстрация текста.

А если смотреть глазами искусствоведа, то, как считает, например, Ольга Ахунова (Левинская), у «изобразительного текста» есть своя логика и своя система изображения. Поэтому факт изъятия Брисеиды лично Агамемноном можно не воспринимать буквально. И тогда логика познания эпического текста и вазописи может быть общей для обоих видов искусства, но выражена разными средствами. Ведь литературный Агамемнон забирает Брисеиду посредством своих подчиненных. А изобразительный Агамемнон, тянущий ее за руку, может восприниматься не то чтобы иносказательно, но обобщенно, то есть в принципе как отражение той же самой идеи. После этого обсуждение подобных сюжетов ставит конкретно-исторические вопросы, более широкого исторического плана, а именно: что такое язык искусства, язык литературы, как они соотносятся друг с другом? Поэтому тема мне кажется достаточно интересной. Не случайно ею так много в последнее время занимаются.

Г.К. *Каков современный уровень проработки этой темы у нас и за рубежом, какие есть тенденции в освещении этой темы?*

Н.Г. В действительности на западе это начиналось немного раньше, но в классическом антиковедении идет обсуждение примерно схожих проблем. Если раньше вазопись изучалась другими дисциплинами и ею прежде всего интересовались историки, мифологи и историки искусства, то сейчас к изобразительному ряду мифов обратились ученые, которые ранее были не склонны к работе с этим материалом. В нашей науке об этом в последнее время писала уже названная мной О. Левинская; интересные наблюдения относительно соотношения иконографии и исторических сочинений были сделаны А. Иванчиком. Оказывается, что многие вечные вопросы, которые раньше решались чисто филологическими или историческими методами, могут рассматриваться под новым углом зрения, если активнее привлекать изобразительный материал.

Г.К. *А можно назвать зарубежных исследователей в области античной иконографии? И как соотносится наша наука и западная?*

Н.Г. Их довольно много. Применительно к Гомеру классическими уже стали работы А. Снодграсса и С. Ловенстама. В более широкой перспективе сравнением литературной и иконографической традиции много и замечательно занимается А. Шапиро. Показательной иллюстрацией для ответа на Ваш вопрос является прошедшая в апреле 2019 года на базе РАНХиГС совместно с РГГУ конференция «Гаспаровские чтения», посвященная социальной и политической роли мифа. Там довольно большое количество докладов было как западных ученых, так и российских, которые так или иначе использовали иконографию. В частности, в докладе проф. Т. Хельшера из Гейдельбергского университета иконография служила одним из главных инструментов классификации различных типов античных мифов; а его супруга Ф. Хельшер, анализируя изображения мифологических героев на вазах, высказала ряд интересных гипотез касательно того, как греки решали этические проблемы, неизбежно возникавшие с восприятием «поведения» мифологических персонажей (убийства, «военные преступления» и т.п.). Доклад молодой исследовательницы Анки Дан из Франции был посвящен интерпретации артефакта из коллекции Эрмитажа — серебряного блюда с изображением Мелеагра, и эта интерпретация касалась особенностей адаптации греческой мифологии в Риме, в том числе и ее возможным политическим коннотациям.

О «римском мифе» говорил и молодой ученый А. Маркелов из Саратова. Его тема вышла за пределы иконографии и включила еще римскую архитектуру, на основе которой молодой исследователь показал, как император Октавиан Август мифологизировал битву при Акции. О. Левинская, исходя из изображений некоторых мифологических персонажей, рассказала, как можно интерпретировать довольно сложные пассажи в творчестве греческого автора Пиндара. И отечественные, и зарубежные, молодые и умудренные ученые работали в одной системе координат.

Г.К. *У интересующихся древнегреческой мифологией читателей нередко возникают вопросы атрибуции произведений, которые считаются гомеровскими. Являются ли они таковыми?*

Н.Г. Они действительно гомеровские. Важно, что под этим определением понимать.

Г.К. *Хорошо, есть ли сейчас такие проблемные точки, из-за которых ломаются копия?*

Н.Г. Копья ломаются примерно 200 с лишним лет, хотя споры начались еще в античности. Я лично считаю, что гомеровский вопрос в традиционной постановке более-менее решен. Мало кто сомневается, что гомеровские произведения создавались сначала устно, а потом были письменно зафиксированы. Дальше открывается большое число конкретных вопросов, поскольку существовал большой круг произведений. Если они были записаны, то когда? В каком виде текст передавался на протяжении какого-то времени? Когда, наконец, был создан тот текст, который мы имеем сейчас? Почему (здесь имеет значение иконография), например, из всего объема эпических поэм, которые изначально все были связаны с именем Гомера, выделились именно «Илиада» и «Одиссея»? Почему они стали фиксированными и приобрели тот статус, который они получили уже в самой античной культуре?

Г.К. *Почему?*

Н.Г. Большинство поэм, напомню, создавалось устным путем. Вопрос окончательной фиксации текста сейчас имеет разброс от VII–VI вв. до н.э. до (по самой радикальной версии) II века до н.э. А на вопрос, почему именно «Илиада» и «Одиссея», ответ обычно простой — они были лучшими. Один замечательный британский ученый-классик Джаспер Гриффин провел уникально-виртуозную филологическую работу, дабы продемонстрировать, насколько «Илиада» и «Одиссея» превосходили эстетически и содержательно поэмы т.н. «цикла». Его работа потрясает воображение, поскольку киклические поэмы до нас не дошли (сохранились только пересказы).

Г.К. *То есть он сравнивал то, что есть, с тем, чего нет?*

Н.Г. Да и доказал, что то, что есть, — куда лучше. Правда, степень доказательности таких попыток все же вызывает вопросы. Здесь на помощь вновь отчасти может прийти иконография. Одна из версий выдвижения этих поэм в лучшие заключается в факте публичного исполнения эпических произведений на праздниках, прежде всего на главном религиозно-государственном празднестве Афин — Панафинеях. И если в начале и середине VI века до н.э. на них исполнялись, по всей видимости, разные поэмы, не только «Илиада» и «Одиссея», то к концу VI века до н.э. остались только две. Американский ученый Грегори Надь считает, что они получили особый статус, потому что прошли «горлышко панафинейской бутылки».

Г.К. *Но почему отобрали именно их?*

Н.Г. Мне кажется, что ответ достаточно простой. Потому что Панафинеи были всенародным праздником в честь богини Афины, которая была главным покровителем героев «Илиады» и «Одиссеи» и являлась главным божественным персонажем этих двух произведений. Она выполняла ключевую роль в божественном мире. Так что обе поэмы оказались уместными в формировании афинского мифа, идеи греческости, и поэтому именно они прошли пресловутое «горлышко». Это, разумеется, никак не отменяет и их высокого художественного качества. Иконография — один из аргументов в пользу такой интерпретации. На афинских вазах мы видим, как постепенно с середины VI века к началу V гомеровские герои все больше связываются с образом Афины, приобретшей общегреческий статус. Афина все более апроприировала себе Гомера. Вот пример того, как в решении проблем гомеровского эпоса могут взаимодействовать разные дисциплины антиковедения.

Г.К. *А что сейчас происходит с методологией в изучении античной проблематики? Какие подходы у нас и за рубежом? Что наблюдалось раньше, а что обновилось, если появилось нечто новое?*

Н.Г. Здесь есть некий парадокс. С одной стороны, классическая филология и смежные с ней дисциплины — это древнейшая наука, с которой начиналась филология вообще, да и не только она. С другой — информационная революция XX века привела к тому, что наша дисциплина в силу использования разных технологических средств стала одной из самых продвинутых. Круг наших источников велик, но все же ограничен и конечен: это касается прежде всего текстов, но и не только их, тех же изображений тоже. Классическая наука — греко-римская античность — одна из первых гуманитарных дисциплин, которая подверглась тотальной оцифровке. Есть программы, тезаурусы, куда загнаны все тексты на древнегреческом и латинском языках. Для их доступа созданы поисковые механизмы, которые резко революционизировали весь филологический процесс исследования античных текстов.

Ученые XIX – первой половины XX вв. были великими, потому что держали всю информацию в уме. Они находили параллельные места, сравнивали их. Комментарии к античным текстам строились по принципу «а вот это еще также сказано у того-то». И в этом был высший пилотаж.

Теперь же, когда мы видим подобные ассоциации в комментариях, зная о существовании метода сплошного поиска любого необходимого контекста, мы понимаем, что человек просто нажал две кнопки. Так что сейчас такие сравнения уже никого не поразят.

Г.К. *А что поразит?*

Н.Г. Поразит то, что на основе этого ты начнешь задавать новые вопросы. Если главным в нашей области являлась эрудиция, то сейчас ее значение значительно сузилось.

Г.К. *То есть, грубо говоря, hard-диск сменился операционкой?*

Н.Г. Примерно так. А теперь вопрос, возникающий и в России, и за рубежом: что ты с этим будешь делать? В России этот процесс был чуть замедлен. Всякий западный ученый уже давно имел полный комплект текстов (электронные тезаурусы греческого и латинского языка, TLG и TLL), словарей и много чего еще. Мы поначалу, как водится, отставали, пользовались, можно теперь признаться, пиратскими версиями, но теперь практически любой классик располагает доступом ко всему этому цифровому богатству. В том числе, например, существует и замечательный свод изображений мифологических изображений — LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae).

Так что сегодня, если знаешь, как задать вопрос, можешь быстро найти параллель к фрагменту текста, нужное место из надписей, папирусные фрагменты, вазописную сцену и т.п. Такого рода вещи и совершили революцию именно в методологии. Сейчас недостаточно найти параллель к тексту, собрать большой фактографический материал. Современное исследование требует иной, нестандартной постановки вопроса. Раньше, чтобы только сравнить свой материал с чужим, требовалось огромное количество усилий. Было замечательно и уже достаточно, если человек для подтверждения вероятности своей версии мифа находил в каталогах описание вазы такого-то века. Подобная опора на справочники служила доказательством.

Теперь сделан существенный шаг вперед, сильно облегчивший взаимодействие людей разной направленности и дисциплин. Существуют такие возможности, которые позволяют подходить к изучению античности с новых позиций, с такими инструментами, с какими, как казалось ранее, подходить было странно. Накоплен огромный папирусный материал, дошедший до нас от самой античности (тогда как большинство текстов дошло от эпохи Средневековья в рукописях). В связи с этим можно узнать, для каких авторов и какие фрагменты текста были в то время наиболее популярны.

Г.К. *В то время?*

Н.Г. Да, в то время.

Г.К. *А как это возможно, ведь видеокамер тогда не было?*

Н.Г. Большой объем документов дошел до нас, начиная с IV века, с самого конца античности. На них иногда появляются тексты, которых нет в рукописной традиции. Большую часть из них мы и так знаем. Но как раз папирусные варианты гомеровского текста, вплоть до середины II века, отличаются от тех вариантов, которые есть у нас. Количество папирусных документов таково, что мы можем говорить о Гомере как о самом популярном авторе. В его случае можно уже использовать некую статистику. Гомер был самым читаемым автором. Его читали в школе. Гомер был на порядок выше всех других античных поэтов. Более 2 тысяч фрагментов (от одной строчки до больших кусков в гомеровских папирусах) — это данные, на основе которых с определенной степенью достоверности мы можем говорить, что было более популярным: «Илиада» или «Одиссея»?

Г.К. *То есть, грубо говоря, по количеству?*

Н.Г. Это уже то количество, которое, хотя и быстро обозримо, но статистически значимо.

Г.К. *А это не могло сохраниться в силу каких-то особых причин?*

Н.Г. Ну, папирусы сохранились, конечно, прежде всего в библиотечных собраниях, однако, не только в них. Есть, например, один папирус Гомера н.э. — небольшой фрагмент, который, как показал археологический анализ биологического материала, использовался вместо туалетной бумаги.

Г.К. *Ну, антиутопии «Москва 2042» Владимира Войновича газета была выпущена в форме туалетной бумаги.*

Н.Г. Вот мы можем сказать, что гомеровский текст использовался не только в учебных или научных целях, но и для бытовых нужд, как газета в советское время. Этаким античным аналог «Правды».

Г.К. *А сам Гомер существовал?*

Н.Г. Он существовал как имя великого певца внутри традиции, создававшей «Илиаду» и «Одиссею», но конкретного человека, сочинившего эти две поэмы, не было. По крайней мере, я думаю так.

Г.К. *А кто их написал?*

Н.Г. Гомеровский эпос — это устная традиция, подобно древнеиндийскому эпосу «Махабхарата» и «Рамаяна», киргизскому — «Манас». Это огромные литературные памятники, превышающие гомеровские поэмы соответственно в 10 и 20 раз. Ясно, что в каждом случае написать их одному человеку было не под силу. Здесь сказитель — он же и певец, и традиция, внутри которой существовал свой Боян или Орфей. Вот и Гомер — имя из того же ряда.

Г.К. *А какой процент в количественном соотношении этих папирусов, принадлежавших негомеровским поэтам и «самому» Гомеру?*

Н.Г. Папирусных фрагментов киклических поэм попросту нет, а Гомера, как я уже сказал, больше, чем от любого другого автора, причем на порядки.

Г.К. *Вы сказали о базах, благодаря чему можно найти материал. Что имеется в виду?*

Н.Г. Это в основном зарубежные базы данных, куда загнан и оцифрован массив текстов. Их довольно много. Например — база греческого языка (TLG), латинского (TLL), включая и средневековые тексты (Vrepols). Есть и много узкоспециализированных баз — например, свод тех же гомеровских папирусов, да много чего.

Мы тут отстаем, хотя в России есть замечательный опыт цифровых гуманитарных проектов — достаточно назвать Национальный корпус русского языка, созданный на базе Института русского языка РАН. Мы, кстати, на базе ИМЛИ РАН, где недавно был воссоздан отдел античной литературы, подготовили вместе с коллегами, занимавшимися его созданием, проект разработки электронного комментария к текстам античной драмы. В этом году этот проект (правда, со второго раза) выиграл конкурс т.н. «мегагрантов», и соответственно, с 2021 г. мы начнем работу над ним. Руководит этим проектом профессор университета Миннесоты Дуглас Олсон.

В нашей области перспектива таких цифровых проектов весьма реальна в силу той значительной цифровизации, о которой я уже говорил. Теперь можно переходить от чисто текстовых баз к разработке более сложных многоуровневых к ним комментариев, причем рассчитанных на разных пользователей, специалистов и не только, с мгновенными отсылками к параллельным местам, археологическому и иконографическому материалу. Уже существуют некоторые прообразы — например, известный портал «Персей» (Perseus), в которой содержатся элементарные комментарии к текстам. Ты можешь нажать любое греческое или латинское слово в тексте и получить ответ, что оно значит, что это за форма. Но пока это все же достаточно элементарный уровень.

А вот полноценные цифровые комментарии, когда ты можешь автоматически отсылать к соответствующим текстам, изображениям, научным изданиям, можно создать в виде новой цифровой среды, которая впоследствии станет полезной не только для классической науки. Она до известной меры может быть открытой: ученые разных стран могут предлагать свои версии. В итоге можно создать матрицу, которая распространится и дальше, за пределы античности.

Г.К. *В данной проблематике генезиса гомеровского эпоса одну конференцию («Гаспаровские чтения») Вы уже упомянули, а какие есть еще?*

Н.Г. Гомеровский вопрос на совместной конференции РАНХиГС с РГГУ был не главным, на «Гаспаровских чтениях» каждый раз мы предлагаем общую тему; в 2019 году это была «Социально-политическая роль мифа в античности». Это мне кажется правильным, поскольку позволяет приглашать и наших, и зарубежных ученых с разными интересами, но как-то этот интерес «фокусировать», сравнивать разные времена и тексты. Если хотите специально по Гомеру, то в феврале текущего 2020 г. в Свято-Тихоновском университете пройдет конференция с названием «Гомер сквозь века». Название громкое и отражает моду, которая в мировой науке возникла на рубеже тысячелетий: тогда, скажем, в Италии была проведена широкомасштабная конференция «Гомер 3 тысячи лет спустя». Большие даты провоцируют на подведение итогов: а поскольку Гомер — главное в классической науке, то в 2000-е годы было много и конференций, и соответствующих изданий. Так, например, была издана фундаментальная «Гомеровская энциклопедия» в трех томах.

Г.К. Кто ее издавал?

Н.Г. Она издана Wiley Blackwell. Главным редактором была израильская исследовательница Гомера, причем (мы можем этим гордиться) российского происхождения, Маргарит (Маргарита) Финкельберг, один из ведущих специалистов в мире. Если посмотреть круг гомеровских конференций в наше время, то если не ежегодно, но раз в 2–3 года конференция по Гомеру будет проходить обязательно.

Г.К. А какие ведущие журналы занимаются гомеровской темой?

Н.Г. Это все классические журналы, которые выходят в разных странах. Специализированных только по Гомеру, насколько мне известно, нет. В классической тематике в принципе лидируют англо-американские журналы.

Г.К. Хороших исследований больше за рубежом или в России?

Н.Г. В количественном отношении за рубежом больше. Печальный факт заключается в том, что специалисты-классики у нас и не только не очень востребованы. Классические программы существуют в весьма ограниченном количестве университетов и сосредоточены в Москве и Петербурге. Есть, конечно, исторические программы, где немного учат древние языки (Казань, Саратов, Самара), однако специалистов-классиков очень мало, и найти им работу трудно. В этом проблема воспроизводства кадров. Американский гуманитарный рынок гораздо больше, но на западе много откровенной ерунды и халтуры, хотя и опубликованной в довольно престижных журналах. Одна из причин: классика страдает от того, что все время хочет доказать свою актуальность. Поэтому она иногда излишне гонится за общей модой, будь то деконструкция, гендерные или постколониальные исследования. Я во все не против современных идей: тот же феминизм дал немало интересных работ по нашей теме, но все же довольно часто это превращается в набор клишированных фраз и концепций без опоры на текст и конкретный материал — а классике это противопоказано.

Недостаточная востребованность специалистов по античности в России приводит и к тому, что многие молодые специалисты уезжают на Запад. Но, судя потому, что они потом нередко поступают в престижные университеты, подготовка здесь очень неплохая. Когда зарубежные коллеги приезжают к нам или мы на конференции к ним, мы разговариваем на одном языке.

Г.К. Каким Вам представляется будущее классической науки вообще и изучения гомеровского эпоса в частности?

Н.Г. Гомеровская тематика будет изучаться всегда, сколько будет существовать классическая наука. А ей и вправду больше 2 тысяч лет, так что думаю, все будет в порядке.

Г.К. *Может, появятся новые тренды?*

Н.Г. Будут сравнивать древнегреческий эпос с аналогичными явлениями других культур, часть которых я называл. Если говорить о цифровизации, то вот упомянутый мною Грегори Надь давно задумал и пытается осуществить проект «Мультитекстовый Гомер», в котором хочет объединить вообще все варианты гомеровского текста (а их множество). Трудно предположить, что из этого выйдет, но идея завораживает

Что касается нашей науки, то она находится в тревожном состоянии, хотя она как не погибла, так и не погибнет. Но, конечно, проблема сохранения и поддержания классического образования остается, особенно она остра в регионах. У нас вообще плохо дело с фундаментальным образованием, хотя в Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации мы стараемся в рамках проекта Школы актуальных гуманитарных исследований развивать и классические программы, в частности, на уровне магистратуры совместно с Институтом всеобщей истории РАН. Сейчас появилась новая программа по античности в Высшей школе экономики. Дай Бог, чтобы она получилась, поскольку античники не всегда, особенно в бакалавриате, решают проблемы привлечения молодых людей правильным способом. Классическая наука у нас традиционно считается элитарным образованием для узкого круга. Начали учебу пять человек, окончили два — уже прекрасно. В США идут по пути популяризации (а многие сетуют — профанации) античной науки и образования, потому что они не считают обязательным с самого начала углубляться в скрупулезное изучение древних языков. Но на первых курсах там лекции по античной мифологии собирают огромные аудитории. В этом есть смысл — ведь шанс, что дальше люди уже осознанно выберут изучение тех же классических языков, таким образом повышается. В общем, надо искать некую комбинацию популяризаторства и «серьезности» — а правильную меру этой комбинации, наверное, еще предстоит найти.

Nikolay P. GRINTSER

D.Sc. (Philology), Professor, Director of the School of Advanced Studies in the Humanities of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences

ГРИНЦЕР Николай Павлович

Доктор филологических наук, профессор, директор Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, член-корреспондент Российской академии наук

grintser@mail.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Maria A. BURGANOVA / М.А. Бурганова

REPRESENTATION OF *SPIJKERBLOK* IN FLEMISH ART
IN THE BEGINNING OF THE 16TH CENTURY

ИЗОБРАЖЕНИЕ *SPIJKERBLOK* ВО ФЛАМАНДСКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XVI ВЕКА

Abstract. The article is devoted to *spijkerblok*. This term is conditional and is proposed to refer to a phenomenon (from Dutch: a block with nails) which was widespread in the Flemish art of the late 15th and the first quarter of the 16th centuries. During this period, a special object, *spijkerblok*—a board, studded with spikes or nails and corresponding to the length of a human foot, appeared in compositions depicting *The Carrying of the Cross* and *Christ on the Cold Stone* scenes. *Spijkerbloks* are intended to injure the feet of Christ while walking or falling, thereby multiplying his sufferings. *Fasciculus Mirre*, a treatise on the sufferings of Christ, is presumed to be the source of this image. The book was especially known in the Netherlands in the early 16th century.

The culture of the Netherlands of this period is marked by a special religious sensuality characterized by greater humanity compared to the previous one. Depicting Jesus as the Man of Sorrows in every detail, *erbärmdebild* urged a praying person not only to worship, but to empathize as well. Subjects related to the earthly life of Christ became the most common ones in art. The images of the *spijkerbloks* are present in three *The Carrying of the Cross* compositions, including in one of the reredos reliefs and in three sculptures depicting Christ on a cold stone waiting to be crucified. All compositions have a detail not observed almost in any other regions—a small rectangle with rounded protuberances (spikes) and with one or two holes through which a rope is passed. All statues are different in artistic character and cannot belong to one master. The statues are fully in line with iconographic variants of these subjects.

Keywords: *Spijkerblok*, Flemish art, Christ on the Cold Stone, The Carrying of the Cross, *Fasciculus Mirre*

Аннотация. Статья посвящена исследованию специфического предмета *spijkerblok* (перев. с нидерл. *блок с гвоздями*), выявленного в произведениях скульптуры и живописи. Изображение *spijkerblok* было широко распространено во фламандском искусстве конца XV – первой четверти XVI вв. В тот период в композициях, изображающих сцену «Несение креста» и сцену «Христос на холодном камне», появляется особый предмет — *spijkerblok* — доски, в длину соответствующие стопе человека, утыканые шипами или гвоздями. *Spijkerblok* предназначены ранить ноги Христа во время ходьбы или падения, тем самым умножая его мучения. Источником этого изображения предположительно является «*Fasciculus mirre*» — трактат о страданиях Христа. Книга особенно была популярна в Нидерландах в первой половине XVI века и переиздавалась в Делфте, Антверпене, Лейдене и др. около тридцати раз, что говорит о глубоком прочувствовании и душевном переживании темы. Книга имела карманный формат, удобный в личном пользовании. Самая ранняя известная печатная версия «*Fasciculus mirre*», датированная 1500 годом, была издана в Делфте.

Для культуры Нидерландов того периода характерна особая религиозная чувственность, отличающаяся от предшествующего периода большей человечностью. *Erbärmdebild*,

изображающие страждущего Христа, каждой деталью призывали молящегося не только к поклонению, но и к сопереживанию. Наиболее распространенными в искусстве стали сюжеты, связанные с земной жизнью Христа. Определенно *spijkerblok*, имевшие столь эмоциональную окраску в изображениях страданий Христа, стали на некоторое время необходимым атрибутом иконографического извода, распространенного в Нидерландах.

В скульптуре Нидерландов «пыточные сандалии» получили даже более широкое распространение, чем в живописи. Эта деталь — небольшой прямоугольник с круглыми выступами (шипами) и с одним или двумя отверстиями, через которые продета веревка, в изобразительном искусстве других регионов практически не встречается и наиболее характерна для Нидерландов. Изображение *spijkerbloks* присутствует в композициях «Несение креста», в том числе в рельефах ретаблей и в скульптурах, изображающих Христа, ожидающего распятия на холодном камне. Все статуи различны по художественному почерку и не могут принадлежать одному мастеру. Они полностью соответствуют иконографическим изводам этих сюжетов.

Ключевые слова: *Spijkerblok*, фламандское искусство, Христос на холодном камне, Несение креста, *Fasciculus Mirre*

В Страстной цикл, повествующий о физических и духовных страданиях Иисуса Христа в последние дни и часы его земной жизни, наряду с другими, входят изображения скорбящего Христа перед распятием и Христа, несущего крест, которые широко представлены в европейской сакральной пластике [Belting, 1990: 5–20]. Иконография этого образа известна и исследована. Тем более стоит отнестись с вниманием к каждой не стандартной детали, обнаруженной в некоторых произведениях.

Во фламандском искусстве конца XV – первой четверти XVI вв. в композициях, изображающих сцену «Несение креста» и сцену «Христос на холодном камне», появляется особый предмет — *spijkerblok* (пер. с нидерл.: *блок с гвоздями*) — доски, в длину соответствующие стопе человека, утыканые шипами или гвоздями. Здесь, для обозначения этого объекта, предложен условный термин «пыточные сандалии». *Spijkerblok* предназначены ранить ноги Христа во время ходьбы или падения, тем самым умножая его мучения. Источником этого изображения предположительно является «*Fasciculus mirre*» — трактат о страданиях Христа (Roest, 2005). Книга особенно была распространена в Нидерландах в первой половине шестнадцатого века и переиздавалась в Делфте, Антверпене, Лейдене и др. около тридцати раз, что говорит о глубоком прочувствовании и душевном переживании темы. Книга имела карманный формат, удобный в личном пользовании. Самая ранняя известная печатная версия «*Fasciculus mirre*», датированная 1500 годом, была издана в Делфте.

Для культуры Нидерландов того периода характерна особая религиозная чувственность, отличающаяся от предшествующего периода большей человечностью (Бурганова, 2018, с. 110–115). Картинки, изображающие страждущего Христа, каждой деталью призывали молящегося не только к поклонению, но и к сопереживанию. Наиболее распространенными в искусстве стали сюжеты, связанные с земной жизнью Христа.

Тексты и иллюстрации «*Fasciculus mirre*» в определенном смысле стали руководством для нидерландских художников, создававших евангельские образы и сцены в актуальной интерпретации (Roest, 2005). Так, Иероним Босх создает на рубеже XV–XVI вв. три композиции «Несение Креста». На одной из них погрудные изображения Христа, Вероники и группы людей, влекущих Христа на Голгофу (илл. 1).

Илл. 1. Иероним Босх. Несение креста. 1500–1535. Музей изобразительных искусств, Гент, Бельгия.

Fig. 1. Hieronymus Bosch. *Christ Carrying the Cross*. Museum voor Schone Kunsten, Gent¹



Эта работа, скорее, отражает то мистическое состояние и душевное волнение от самого драматического изложения сюжета, которое испытывали современники живописца: Христос и Вероника с закрытыми глазами в окружении беснующейся толпы. На двух других (илл. 2, 3) Христос, несущий крест, изображен в полный рост. На его ногах необычные предметы — *srijkerbloks* — «пыточные сандалии». На левую он наступает обнаженной стопой, правая, отскочившая от стопы во время движения, бьет по голени Христа.

¹ Источник изображения см. / Image source: [http://art-bos.ru/doc/1%20Christ%20Carrying%20The%20Cross%20\(Museum%20Voor%20Schone%20Kunsten%20-%20Gent\).html](http://art-bos.ru/doc/1%20Christ%20Carrying%20The%20Cross%20(Museum%20Voor%20Schone%20Kunsten%20-%20Gent).html) (дата обращения: 02.09.2020).

Илл. 2, 3.

Fig. 2, 3.

Иероним Босх. Несение креста. 1500. Музей истории искусств, Вена. Фрагмент
Hieronymus Bosch. Christ Carrying the Cross. Kunsthistorisches Museum, Vienna. A detail²

Иероним Босх. Несение креста. 1498. Королевский дворец, Мадрид. Фрагмент
Hieronymus Bosch. Christ Carrying the Cross. 1498. Palacio Real, Madrid. A detail³



Где Босх мог увидеть и привнести в свои композиции столь детальное изображение «пыточных сандалий» и то, как они использовались? Возможным ответом является небольшой оттиск с медной доски «Несение креста» (илл. 4) немецкого Мастера «Садов любви» (1440–1450). Особенно, если учесть, что литературный источник «Fasciculus mirre» впервые был составлен францисканцем в немецком Кельне. На гравюре изображен Христос, несущий крест. Его окружают три воина и Симон Кириянин, помогающий нести крест. Дощечки с гвоздями свисают на веревках с пояса Христа. Одна из них привязана к стопе, другая висит сзади и, раскачиваясь, бьет по ногам.

² Источник изображения см.: / Image source: [http://art-bos.ru/doc/1%20Christ%20Carrying%20The%20Cross%20\(Palacio%20Real%20-%20Madrid\).html](http://art-bos.ru/doc/1%20Christ%20Carrying%20The%20Cross%20(Palacio%20Real%20-%20Madrid).html) (02.09.2020).

³ Источник изображения см.: / Image source: [http://art-bos.ru/doc/1%20Christ%20Carrying%20The%20Cross%20\(Kunsthistorisches%20Museum%20-%20Vienna\).html](http://art-bos.ru/doc/1%20Christ%20Carrying%20The%20Cross%20(Kunsthistorisches%20Museum%20-%20Vienna).html) (02.09.2020).

Илл. 4. Немецкий мастер «Садов любви». Несение креста. 1440–1450.
Немецкий национальный музей, Нюрнберг. Гравюра на меди
Fig. 4. Master of “Love gardens.” Christ Carrying the Cross. 1440–1450.
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Copper engraving⁴



«Пыточные сандалии» можно увидеть также в картине Антверпенского мастера «Несение креста» (илл. 5), датированной началом XVI века. Определенно эта небольшая деталь в сцене «Несение креста», имеющая столь эмоциональную окраску, стала на некоторое время необходимым атрибутом иконографического извода, распространенного в Нидерландах (Beeldhouwkunst, 2000).

⁴ Источник изображения см. / Image source: <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/ML/Part15392.jpg> (06.09.2020).

Илл. 5. Мастер из Антверпена. Несение креста. Начало XVI века.
Страговский монастырь, Прага

Fig. 5. *The Master of Antwerp. Christ Carrying the Cross, beginning of the 16th Century.*
*Strahov Monastery, Prague*⁵



В скульптуре Нидерландов «пыточные сандалии» получили даже более широкое распространение, чем в живописи. В небольшой экспозиции искусства XVI века в M-Museum (Leuven) (M Collecties Beeldhouwkunst, 2014) только одна из статуй, представляющих тему Крестного пути, не имеет этого атрибута. Изображение *srijkerbloks* присутствует в трех композициях «Несение креста», в том числе в одном из рельефов ретабля, и в трех скульптурах, изображающих Христа, ожидающего распятия на холодном камне. Все «леуенские» композиции имеют фактически не встречающуюся в других регионах деталь — небольшой прямоугольник с круглыми выступами (шипами) и с одним или двумя отверстиями, через которые продета веревка. Все статуи различны по художественному почерку и не могут принадлежать одному мастеру. Они полностью соответствуют иконографическим изводам этих сюжетов.

Скульптурный образ «Несение креста» представляет Христа с подчеркнuto ужасными атрибутами страданий: крест, на котором он будет пригвожден, столь тяжел, что Иисус согнулся; терновый венец, исколовший чело Христа, акцентированно огромен; раскачивающийся при ходьбе деревянный блок с большими гвоздями должен был травмировать ноги Иисуса во время ходьбы.

⁵ Источник изображения см.: / Image source: <https://www.strahovskyclaster.cz/en/gallery-of-paintings/christ-carrying-the-cross> (02.09.2020).

«Христос на холодном камне» — изображение сидящего на голгофском камне обнаженного избитого Христа, ожидающего распятия.

Статуя «Христос, несущий крест» предназначена для полного кругового обхода и обозрения (илл. 6, 7).

Илл. 6, 7. Мастерская Мастера Христа на холодном камне. Несение креста. Около 1500–1525. М-Музей, Левен. Дуб, полихромная роспись.

Fig 6, 7. Workshop of the Master of Christ on the cold stone. Christ carrying the cross. Ca. 1500–1525. M-Museum. Leuven. Oak, polychrome⁶



Фигура тщательно моделирована со всех сторон. Христос облачен в длинный перепоясанный хитон. На голове его — крупно сплетенный терновый венец. Он полуприсел под тяжестью ноши. Спереди у ног Христа лежит прямоугольная дощечка с шипами («пыточная сандалия») и двумя отверстиями, в которые продета, завязанная узлами веревка. Такая же «пыточная сандалия» изображена сзади. На памятнике сохранена полихромная раскраска — светлый хитон, темно-коричневые борода и волосы, оливковый терновый венец. Скульптура вырезана из дуба. До нашего времени частично дошла оригинальная тонировка начала XVI века.

Еще одна статуя «Христос, несущий крест», также вырезанная из дуба, отличается высоким художественным уровнем (илл. 8). Лик Христа спокоен и отрешен. Необычайно нату-

⁶ Фото скульптуры сделано автором статьи в М-Музее Левена / Photo by Maria A. Burganova (M-Museum, Leuven).

ралистично и виртуозно исполнены складки облачения Христа. «Пыточная сандалия» представляет собой крупный прямоугольник слегка трапециевидной формы с двадцатью гвоздями и одним отверстием, через которое пропущена веревка, завязанная в сложный узел. Эта деталь исполнена особо тщательно и располагается внизу в центре статуи практически на одной вертикали с ликом Христа, что придает ей эмблематическую значимость атрибута страдания.

Илл. 8. *Мастерская Мастера Христа на холодном камне. Несение креста. Около 1500.*
М-Музей, Левен. Дуб, полихромная роспись

Fig. 8. *Workshop of the Master of Christ on the cold stone. Christ carrying the cross. Ca. 1500.*
M-Museum. Leuven. M-Museum. Leuven. Oak, polychrome⁷



Очевидно, что статуя располагалась близ стены. Обход вокруг нее не предполагался. Спереди формы моделированы очень тщательно: тонко вырезано лицо, пряди волос, складки хитона. Сзади часть объема спины даже не проработана, локоны намечены очень обобщенно. Начиная от уровня лопаток до самого низа, массив дерева выдолблен вглубь, для того чтобы частично освободить древесный ствол от внутренней части. Этот распро-

⁷ Фото скульптуры сделано автором статьи в М-Музее Левена / Photo by Maria A. Burganova (M-Museum, Leuven).

страненный технологический прием позволял снять внутреннее напряжение дерева при перепадах температуры и влажности и избежать растрескивания. Часто такие выемки прикрывались специально вырезанным деревянным щитком, который подгонялся по форме фигуры. Но здесь эта деталь отсутствует, что дает возможность увидеть статую изнутри и оценить работу мастера, убравшего излишки древесины широкой крупной стамеской. Затылочная часть головы была выполнена из дополнительно присоединявшегося куска древесины, но в настоящее время утрачена. Однако это дало возможность оценить технический прием соединения частей в деревянных статуях. Прилегающие стороны, как видно на данном памятнике, истесывались ровно для плотного соединения и скреплялись круглыми деревянными шкантами. Два отверстия от них видны на ровной плоскости затылочной части. Первоначально статуя находилась в монастыре святого Петра в Левене.

Еще одна группа статуй представляет сюжет «Христос на холодном камне». Этот неканонический сюжет, появившейся в Брабанте в конце XIV века, достиг к 1500 году широкого распространения на почве религиозной экзальтации, что также объясняется большим эмоциональным напряжением, чувственными дополнениями канонических сюжетов и соперничеством страстям Христовым, характерным для общественной мысли Нидерландов в тот период. Иисус изображен в момент приготовления к распятию на Голгофе. Он сидит на камне со связанными руками. На его голове терновый венец. Под ногами сорванное с него облачение. В ногах часто изображается череп.

Изображение сидящего Христа имеет ряд нюансов, по которым можно определить изображение временного отрезка, предшествующего распятию. Так, в момент нахождения в темнице, Христос может быть изображен в кандалах. В сцене осмеяния его солдатами в претории он представлен с багряницей на плечах и камышиной в руках.

В католических храмах чаще всего встречается сюжет «Христос на холодном камне» (Surdokaite-Vitenene, 2017, pp. 43–61). Христос сидит со связанными руками. Под ногами у него сброшенная одежда. Кроме этих атрибутов, у статуй из Левенского М-Музея присутствует изображение «пыточной сандалии». Именно так представлены 2 скульптуры, представляющие Христа на холодном камне (илл. 9). Избитый Христос представлен сидящим со скорбным выражением лица. Облачение сорвано. На нем только набедренная повязка. Запястья и щиколотки Христа связаны веревкой, которая акцентирована крупными петлями. На голове — огромный терновый венец. Под ногами — крупные складки сброшенного хитона. Справа от Христа у подножия — «пыточная сандалия», слева — череп.

Илл. 9. *Мастер Христа на холодном камне. Христос на холодном камне. Около 1500.*
М-Музей, Левен. Дуб, полихромная роспись

Fig. 9. *Master of Christ on the cold stone. Christ on the cold stone. Ca. 1500.*
M-Museum. Leuven. Wood, polychrome⁸



Автором одного из произведений «Христос на холодном камне» Inv. С/36 (илл. 10, 11) является выдающийся скульптор Ян Борман, создававший пластическое убранство для соборов Антверпена, Брюгге, Левена, Диста, о чем имеются документальные свидетельства. В 1479 году Борман вступил в гильдию скульпторов в Брюсселе, позже стал членом столярной гильдии Левена. Среди лучших его произведений — алтарь в честь Святого Георгия для Гильдии арбалетчиков в Левене (1493), «Христос на холодном камне» (1500), скульптуры для гробниц герцога и герцогини Брабантской (1511) и др.

⁸ Фото скульптуры сделано автором статьи в М-Музее Левэна / Photo by Maria A. Burganova (M-Museum. Leuven).

Илл. 10, 11. Ян Борман. Христос на холодном камне. Ок. 1500. М-Музей, Левен.
Дуб, полихромная роспись.

Fig. 10, 11. Jan Borman. Christ on the cold stone. Ca. 1500. M-Museum. Leuven.
Oak, polychrome⁹



По праву считается, что статуя Яна Бормана «Христос на холодном камне» — одно из самых красивых изображений этого сюжета, который сохранился в Левене и его окрестностях. Фигура отличается вытянутыми гармоничными пропорциями, образ — тонким психологизмом. Иисус склонил голову к левому плечу. Его руки связаны толстой веревкой, которая явно акцентирована как один из атрибутов страстей — она огромна, завязана сложными узлами в несколько раз, петли ее разложены на коленях. Борман исключительно внимателен к мелким деталям. Он демонстрирует прекрасное знание анатомии — тщательно исполнены все подробности строения человеческого тела, суставы, мышцы, вздувшиеся вены на ногах. Изящество ног подчеркнуто грубой веревкой и орудием страсти — «пыточной сандалией», на которой краской изображены следы крови.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что в целом ряде памятников скульптуры и живописи в композициях, являющих образ Христа в последние минуты перед крестной казнью, в качестве *Arma Christi*, кроме тернового венца, изображены веревка и окровавленные «пыточные сандалии» — атрибуты, не входящие в канонический список. Это явное представление о страданиях Христа, отразившее экзальтацию и эмоциональные настроения фламандцев первой четверти XVI века. И, несомненно, утяжеленный терновый венец с ши-

⁹ Фото скульптуры сделано автором статьи в М-Музее Левэна / Photo by Maria A. Burganova (M-Museum, Leuven).

пами, связанные крупными узлами скрещенные руки, расположенные у подножия «пыточная сандалия» слева и череп справа — типичные знаки художественных мастерских Бранта.

Введение термина «пыточные сандалии» и рассмотрение их в качестве *Arma Christi* в скульптуре и живописи важно, так как в российском искусствознании этот атрибут практически не обозначен и не изучался. Учитывая, что эта деталь проявлена в основном в произведениях, имеющих фламандское происхождение, и датированных 1500–1525 гг., исследование этой детали может иметь большое значение для определения региона и хронологических рамок произведения.

Литература

1. Бурганова М.А. Нидерландская гравюра и скульптура Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря. Образ и прототип // Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда: Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции «XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: “Нравственные ценности и будущее человечества”» 25–27 января 2017». Московская художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2018. С. 110–115.
2. *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden en het Hrinsbisdom Luik 15de en 16de eeuw*. Brussel: KMKG, 2000. 272 p.
3. H. Belting. *The Image and its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New York: A.D. Caratzas; New Rochelle, 1990. 298 p.
4. *M Collecties Beeldhouwkunst*. Leuven: M-Museum, 2014. 224 p.
5. Roest, B. Franciscans between Observance and Reformation: The Low Countries (ca. 1400–1600). *Franciscan Studies*. 2005. № 63, pp. 428–433.
6. Surdokaite-Vitenene G. *Susimąstęs Kristus: nuo religinio atvaizdo iki tautos simbolio Rūpintojėlio*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017. 543 p.

References

- Burganova M.A. (2018). *Niderlandskaya gravyura i skul'ptura Troitskogo sobora Troitse-Gledenskogo monastyrya. Obraz i prototip* [Dutch engraving and sculpture of the Holy Trinity Cathedral of the Trinity-Glidescope monastery. The image and the prototype]. In A.D. Avetisyan, A.S. Bugrovskaya, Y.I. Bundin, M.A. Burganova, E.V. Butrova, I.N. Chistiukhin, E.E. Dokuchaeva, Dowd Mahar, L.S. Fadeeva, L.B. Freivert, I.I. Glazunov, V.I. Ivanovskaya, Josephine Karg, A.A. Kirinyuk, S.V. Koroleva, V.B. Koshayev, A.P. Krokhaleva, M.V. Kurochkin, Jacek Kwiatkowski ... Ziva V.F., *Arhetip i universalii v iskusstve hristianskogo mira ot antichnosti do sovremennosti: izobrazitel'noe i monumental'no-dekorativnoe iskusstvo, arhitektura i predmetno-prostranstvennaya sreda* [The ARCHETYPE and universal in the art of the Christian world since Antiquity to the present: painting and monumental-decorative art, architecture and spatial environment] (pp. 110–115). Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov.
- Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden en het Hrinsbisdom Luik 15de en 16de eeuw*. (2000). KMKG.

H. Belting. (1990). *The image and its public in the Middle Ages. Form and function of early paintings of the passion*. A.D. Caratzas; New Rochelle.

M Collecties Beeldhouwkunst. (2014). M-Museum.

Roest, B. (2005). Franciscans between observance and reformation: the Low Countries (ca. 1400–1600). *Franciscan Studies*, (63), 428–433.

Surdokaite-Vitenene, G. (2017). *Susimąstęs Kristus: nuo religinio atvaizdo iki tautos simbolio Rūpintojėlio*. Lietuvos kultūros tyrimų institutas.

Maria A. BURGANOVA

D.Sc. (Art History), Professor, Head of Monumental Sculpture Department, the Moscow Art and Industry Academy named after S.G. Stroganov, Editor-in-Chief of Scientific and Analytical Journal “Burganov’s House. Cultural Expanse,” Editor-in-Chief of Art and Literature Scientific and Analytical Journal “Texts” (Belgium), Merited Artist of the Russian Federation, Member of Russian Art Academy, awarded by the Golden medal of Russian Art Academy, Knight of the Order “For Serving Art” of Russian Art Academy

БУРГАНОВА Мария Александровна

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой монументальной скульптуры Московской художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, главный редактор Научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры», главный редактор Art and Literature Scientific and Analytical Journal “Texts” (Бельгия), Заслуженный художник Российской Федерации, действительный член Российской академии художеств, награждена Золотой медалью Российской академии художеств, кавалер ордена «За служение искусству» Российской академии художеств

dom.text@gmail.com

Tatiana A. KASATKINA / Т.А. Касаткина

READING THE VISUAL: MAKING EXCURSION¹

ЧТЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ПОСТРОЕНИЕ ЭКСКУРСИИ²

Abstract. Nowadays the most common type of excursion in the art museums assumes that the visitor is given a number of information on the icon / picture that characterizes it as an object: this is information about the author, the epoch of creation, the historical situation, the technique (so, if referring to the icon, one of the most important “packages” of information is considered a story about the applied natural pigments, which differ depending on the area in which the icon was written; e.g., we differ the Pskov and Novgorod icons); information on the plot of the icon. In this case, the sightseer plays either the passive role and perceives the information, or the active role, when competing with the guide and showing the amount of knowledge (these positions, in fact, do not differ in their fundamental way). This information has a feature of quick fading from the memory, because it is of interest but not vital for the traveler. The information can “decorate a person intellectually”, but it does not influence personal basic life attitudes or does not even interact with them. Meanwhile, art (first of all, religious art) has been created for the purpose of making the direct communication of the religious experience, inaccessible to the receiver with the help of other means; so this goal involves not discussing the icon / picture (as an object) but discussing the icon / picture (as a subject), which contains all necessary elements for transferring of this experience to the recipient. Such the dialogue with an art work is one of the components of the subject-to-subject method of reading (Kasatkina).

The second component of it is the activation of the excursionist’s subjectness. In case of telling the information on the picture by a specialist, the sightseer is doomed to a passive role because the person does not have the direct access to this information and cannot verify it (except finding the information in the Internet though it will also be an appeal to a specialist). But in case of a dialogue with the icon / picture there will be a talk about what is directly in front of the sightseer and can be verified and supplemented by the person. The ways to make a dialogue with the icon, read the icon are to be discussed in the report.

Keywords: subject-object method, subject-to-subject method, origins of art, icon analysis, picture analysis, making a guided tour as learning the language of description

Аннотация. Наиболее распространенный тип экскурсии в музеях изобразительного искусства в настоящее время предполагает, что экскурсанту сообщают ряд сведений об иконе/картине, характеризующих ее как объект: это сведения об авторе, эпохе создания, исторической обстановке, сведения о сюжете иконы, технике (так, если речь идет об иконе,

¹ This research was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with support of Russian Science Foundation (the project № 17-18-01432-П).

In order to introduce ideas presented in this paper to a wider audience, some of them was previously published in: Kasatkina, T.A. (2019). *Dostoevskij kak filosof i bogoslov: hudozhestvennyj sposob vyskazyvaniya*. Vodolej.

² Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при поддержке Российского научного фонда (проект №17-18-01432-П).

Некоторые идеи, представленные в рамках данной статьи, в целях знакомства с ними более широкого круга читателей, были апробированы в следующем издании: Касаткина Т.А. *Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания* / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

— одним из важнейших «пакетов» информации считается рассказ об использованных натуральных пигментах, различающихся в зависимости от области, в которой писалась икона: таким образом различаются псковская и новгородская икона). При этом экскурсант находится либо в пассивной роли воспринимающего информацию, либо в активной роли соревнующегося с экскурсоводом в объеме знаний (эти позиции, на самом деле, принципиально не отличаются). Информация эта имеет свойство быстро исчезать из памяти, поскольку она интересна, но не жизненно важна для экскурсанта. Она может его «интеллектуально украсить», но она не оказывает влияния на его базовые жизненные установки и даже не вступает с ними во взаимодействие. Между тем искусство (прежде всего религиозное) создавалось с целью непосредственного сообщения воспринимающему недоступного ему другим способом религиозного опыта, и эта цель предполагает не разговор об иконе/картине (как об объекте), а разговор с иконой/картиной (как с субъектом), содержащим в себе все непосредственно необходимые элементы для передачи этого опыта воспринимающему. Этот разговор с произведением искусства — одна из составляющих субъект-субъектного метода чтения (Касаткина).

Вторая его составляющая — это активизация субъектности экскурсанта. Если в случае сообщения сведений о картине специалистом экскурсант обречен на пассивную роль, поскольку у него нет непосредственного доступа к этим сведениям, и он не может их верифицировать (кроме как заглянув в Интернет, что тоже явится обращением к специалисту), то в случае разговора с иконой/картиной разговор будет идти о том, что непосредственно находится перед глазами экскурсанта и может быть верифицировано и дополнено им самим. О том, как строится разговор с иконой, чтение иконы, — и пойдет речь в статье.

Ключевые слова: субъект-объектный метод, субъект-субъектный метод, истоки искусства, анализ иконы, анализ картины, построение экскурсии как обучение языку описания

В аннотации к недавно вышедшему сборнику «Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории» сказано: «Сборник посвящен музею как пространству взаимодействия с прошлым. Современные музеи выполняют традиционную для просвещенческого проекта образовательную функцию, предоставляя возможности для познания того или иного фрагмента прошлого. При этом музеи все больше заботятся о соучастии зрителей, активизируя различные аспекты их опыта. Музеи работают с материальностью, телесностью, изображениями, звуками и запахами, становятся местом для театральных постановок и перформансов, выходят за пределы музейных стен в городское и цифровое пространства. Эта книга посвящена тому, как осознание музеями потенциала эмоционального восприятия прошлого влияет на его репрезентацию. Используя различные методологические подходы, авторы сборника — музееведы, историки, социологи, культурологи, кураторы и драматурги — исследуют техники управления аффектом и эмоциями в современном и историческом контекстах» (Завадский, Склез, Суверина, 2019, с. 2). Это очень примечательная аннотация: оказывается, музеями в какой-то момент была осознана специальная необходимость установления чувственного контакта между зрителем и экспонатом/экспозицией, и эта задача и практики ее реализации уже стали предметом научного исследования. То есть, в настоящее время требуется установить чувственный контакт с тем, что и было первоначально *средством установить чувственный контакт*. Такая проблема отсутствия эмоциональной связи — совсем новая. Раньше посетитель легко включал и фантазию, и все остальные из

пяти не задействованных напрямую чувств при одном взгляде на выставленную вещь. Тем более не было этой проблемы в музеях изобразительных искусств.

Чтобы понять, в чем тут дело, нужно вспомнить, что большинство произведений искусства до XVIII века создавались либо с жестко прагматичной целью (Фаюмский портрет; масонский портрет), либо с целью комплексной синтетической передачи сложных идей. Кантовская идея искусства как «целесообразности без цели» появляется лишь в начале «просветительского проекта» и, кажется, была совсем чужда человечеству прежде. Идея эта появляется вместе с идеей человеческого расщепления, с идеей того, что я могу быть один для себя – и другой для публичного предьявления, что я могу и обязан совершать действия и публично высказываться, исходя из принятой на данный момент общественной установки, даже если мои собственные убеждения этой установке полностью противоречат. И. Кант в своей работе «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?», в сущности, говорит о том, что теперь действие человека не должно, или, по крайней мере, может не основываться на его внутренней убежденности, разделяя «публичное» и «частное» использование разума (Кант, 1966, с. 26–28). Кант таким образом отвоевывает для человека хотя бы некоторое место внутри него, где он все же может пользоваться разумом «как совершеннолетний», не следуя слепо за общими решениями и установками, но следствием этого шага к свободе все же становится двоемыслие и расщепление.

Полагаю, из сочетания этих двух кантовских идей в конце концов (уже в XIX веке, но успешно существующее и до сих пор) возникает у массового читателя и зрителя³ представление о создании художественных произведений «просто для красоты», опрокидываемое задним числом на все пространство человеческой истории⁴. При этом видение цели образного искусства в комплексной синтетической передаче сложных идей сохраняется и в XIX веке, хотя и маргинализуется. Вот как пишет об этом А. Пайк: «Природа совершенно свободна от догматизма и тирании; и первые наставники человечества не только отлично восприняли и поняли ее уроки, но и, насколько представлялось возможным, старались следовать ее педагогическому методу. Они стремились достигнуть понимания через зрение; и большая и лучшая часть учений древности передавалась из поколения в поколение посредством впечатляющих художественных представлений» (Пайк, 2008, с. 61).

Почему теперь восприятие стало проблемой? С одной стороны, истощилась связь с вещами прошлого, все еще тесная в начале «просветительского проекта» и создания музеев. В музей ведь попадают вещи, которым больше не находится места в жизни, и, следовательно, мы забываем о должном способе взаимодействия с ними, их прагматике. Поэтому постепенно нарастает объектность их восприятия. Вещи прекращают быть даже проводниками к тем, кто их создавал и ими пользовался. С другой стороны, постепенно захватывает сознание идея создания произведений искусства как «вещей для красоты», в крайнем случае — как выразительного «иллюстративного материала». В области понимания иконы идея «Библии для неграмотных» оказалась на каком-то этапе гораздо внятнее идеи «богословия для всех».

³ А также у ряда литературных и художественных критиков уже XX века, справедливо отталкивающихся от идеи «утилитарности» искусства, но утрачивающих при этом понимание «иных» его целей.

⁴ Внутри проекта постмодерна эта «просто красота» становится «на законных основаниях» контейнером зрительской эмоции и ассоциации. Так возникает идея бесконечности возможных интерпретаций художественного произведения. О соотношении философского просветительского проекта и проекта постмодерна см., например: (Малер-Матязова, 2005, с. 180–188).

Между тем музей, конечно, просвещенческий проект, но на каком-то этапе он невольно заменяет или, как иногда происходило в советском пространстве, намеренно и осознанно пытается заменить древние ритуалы возвращения/прикосновения к началу/истоку (см. об этом, например: Элиаде, 2000). В нем начинает работать то преобладание пространственной общности над временной, которое было отмечено еще Э. Кассирером как свойство магических систем, обратное научному мышлению (Кассирер, 1998, с. 224–225), уже столетие как спроецированному на мышление повседневное. Музей, кроме соединения посредством вещи с ее владельцем или изготовителем, еще и создает общность всех присутствовавших здесь когда-либо вокруг места или предмета. Сходным свойством, вопреки времени, соединять разнородное и разновременное, обладает произведение искусства. В силу этого музей своим пространством как бы выводит современного человека, который травмирован временем⁵, из-под власти времени.

Почему же, однако, ныне и для современного зрителя способность вещи соединять нас с прежде бывшим и подключать нас к общему опыту, передавать без аналитического расщепления сложные идеи истощается даже в области изобразительного искусства?

Наиболее распространенный тип экскурсии в музеях изобразительного искусства в настоящее время предполагает, что экскурсанту сообщают ряд сведений об иконе/картине, характеризующих ее *как объект*: это сведения об авторе, эпохе создания, исторической обстановке, технике (так, если речь идет об иконе — до сих пор одним из важнейших «пакетов» информации считается рассказ об использованных натуральных пигментах, различающихся в зависимости от области, в которой писалась икона: таким образом различаются, например, псковская и новгородская икона), описательно о том, что изображено. Но даже сведения о сюжете иконы до сих пор сообщаются относительно опционально. В советскую эпоху это было связано с запретом на возможную «религиозную пропаганду», но и сейчас такое положение остается как следование «высоким образцам научного описания» выставляемого предмета. При этом экскурсант находится либо в пассивной роли воспринимающего информацию, либо в активной роли соревнующегося с экскурсоводом в объеме знаний (эти позиции, на самом деле, принципиально не отличаются: они обе предполагают некий общий объем знаний, который можно передать или которым можно «лучше» владеть, но при котором субъектность экскурсовода не важна: он либо транслятор, передающий общее, безличное знание, либо соперник на поле этого же общего безличного знания).

Переданная таким образом информация имеет свойство быстро исчезать из памяти, поскольку она интересна, но не жизненно важна для экскурсанта. Она может его «интеллектуально украсить», но она не оказывает влияния на его базовые жизненные установки и даже, как правило, не вступает с ними во взаимодействие.

Между тем искусство (прежде всего религиозное) создавалось с целью непосредственного сообщения воспринимающему даже не учений, как говорит Пайк, а *недоступного ему другим способом религиозного опыта* (речь сейчас не идет о простой удаленности некото-

⁵ «В качестве одной из ключевых категорий для характеристики экзистенциального измерения времени можно назвать именно беспокойство. Возможно, что культура во всем многообразии ее проявлений является результатом беспокойства по поводу утекающего времени. Ведь только освобождаясь от диктата времени, мы обретаем покой» (Нам, 2018, с. 181).

рых событий во времени, не о «библии для неграмотных», а об опыте, получаемом вне зависимости от пространства и времени)⁶. И поэтому оно создавалось именно с целью *воздействовать на чувства*, описание чего и заключено в слове «эстетическое», которое значит: ощущаемое, чувственно воспринимаемое. Ибо именно только и исключительно чувства для нас — источник *опыта*. Отказываясь воспринимать этот опыт, сводя «эстетическое» к «прекрасному», мы находим себя в положении человека, рассматривающего буквы письма и поражающегося красоте почерка, но совсем забывшего о том, что это именно письмо, и его нужно прежде всего прочесть.

Эта цель предполагает — если мы вспоминаем о правильном взаимодействии с вещью — не разговор об иконе/картине как об объекте, но разговор с иконой/картиной как с субъектом, содержащим в себе все непосредственно необходимые элементы для передачи этого опыта воспринимающему. Необходимо не упускать из виду, что и «внешние», объектные данные воспринимаются и запоминаются лишь в том случае, если мы показываем, как они работают на понимание предмета. Например, время создания — лишь если мы показываем принципиальные изменения в иконе, ее структуре и смысле, которые есть следствие именно времени: барокко (аллегоричность) или Симон Ушаков (перспектива). То есть объектное осмысливается (и «наполняется смыслом»), и этот «смысл становится доступным для постижения»), лишь становясь субъектным.

Этот *разговор* с произведением искусства — одна из составляющих субъект-субъектного метода чтения (Касаткина, 2017), суть которого в том, что о субъекте, в отличие от объекта, можно узнать только от него самого, именно он владеет всей главной информацией о себе, хотя иногда в совсем неожиданном формате. И здесь нужно вспомнить о еще одном новом тренде современности — о стремлении академическим образом преподавать «софт скиллз», «мягкие навыки»: прежде всего, навыки коммуникации, и введении для этого в программу совсем не гуманитарных учебных заведений гуманитарных курсов. Научить коммуникации посредством гуманитарных курсов можно только в том случае, если переходить к субъект-субъектному методу взаимодействия с произведением искусства (Касаткина, 2018).

Другая составляющая — это активизация субъектности экскурсанта. Если в случае сообщения сведений о картине специалистом экскурсанта обречен на пассивную роль, поскольку у него нет непосредственного доступа к этим сведениям и он не может их верифицировать (кроме, как заглянув в Интернет, но это будет тоже обращением к специалисту), то в случае разговора с иконой/картиной разговор будет идти о том, что непосредственно находится перед глазами экскурсанта и может быть верифицировано и дополнено им самим. Мало того, именно в процессе такой работы у экскурсанта впервые появляется странное ощущение, что он не соревнуется с тем, кто имеет другую точку зрения, он не противостоит тому, кто говорит что-то иное, а все говорящие иное не утесняют его с его точкой зрения, а открывают новое пространство, которое без этих других было бы ему абсолютно недоступно.

Таким образом, в процессе такой экскурсии трансформируется не только восприятие художественного произведения, но трансформируется и восприятие «своего другого» —

⁶ Кстати, с такой точки зрения на происхождение искусства очень просто и элегантно можно ответить на вопрос о том, что такое «эстетическое наслаждение». Эстетическое наслаждение — это удовольствие от достижения недоступного.

своего соседа по исследованию мира. Посмотрим на примере нескольких икон Третьяковской галереи и Новгородского музея-заповедника, как может быть построена такая экскурсия, и откуда надо ее начинать.

Рис. 1. Великая Панагия (Оранта, Знамение). XII–XIII вв. Ярославль. Спасо-Преображенский собор. Третьяковская галерея⁷



Вот изображение ярославской иконы из Спасо-Преображенского собора, примерно XII–XIII века, Великой Панагии, называемой так же Орантой и иконой Знамение. Что сейчас было сделано, когда мы прочли предыдущее предложение? Нам были сообщены внешние, объектные сведения об иконе. И мы, задававшие себе вопрос, на что мы смотрим, были почти удовлетворены, даже если не совсем понимаем, что такое Панагия и Оранта. В принципе, мы можем идти дальше, хотя практически ничего не поняли. Поэтому при построении экскурсии субъект-субъектного типа не следует начинать с внешних сведений, которые будут таким «замещающим» ответом, перекрывающим внутренний зрительский запрос на смысл, возможность эстетического, чувственного контакта с экспонатом (который иногда, после такого перекрывания, пытаются вновь «разбудить» дополнительными средствами).

⁷ Источник изображения см.: URL: https://web.archive.org/web/20160708043133/http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2593.

Нужно сосредоточить внимание экскурсанта на том, *что он видит перед собой*, сообщить ему, что иконописец этого периода не писал «по предписанным образцам», что иконописные подлинники, как недавно рассказал А. Лидов (Лидов, 2019), появляются гораздо позже, лишь в XVII веке, когда живое восприятие утрачено, что и вызывает, как всегда, необходимость каталогизации, сохранения уже созданных форм. Что иконописец здесь — это тот, кто богословствует в красках.

Итак, что же *видит* экскурсант?

Первое, что заметно всем, — скульптурные, архитектурные складки одеяния Богоматери. Статичность того, что мыслится как подвижное, настолько очевидна, что вошла, кажется, во все описания иконы, например: «Величава и ее стройная фигура, *недвижимыми складками* [курсив наш. — Т.К.] ложатся вокруг нее пронизанные густым золотым свечением багряно-алый мафорий и исчерна-зеленая туника» (Барская, 1993, с. 41).

Но для чего иконописец делает Ее одежды такими? Он показывает нам Богоматерь как храм, как собор. Храм символически есть тело Богоматери, а алтарь — Ее утроба (поэтому, кстати, существовал обычай открывания Царских врат, если какая-то из прихожанок не могла разрешиться от бремени). И здесь иконописец как бы возвращает нас от символа к образу, изображая архитектурно одежды Богоматери. Он соединяет в одном образе то, к чему мы привыкли, как к отдельным и обособленным изводам Богородичных икон: мы видим и Великую Панагию, и Оранту, и Знамение, и Страстную; он как бы восстанавливает в полноте наше восприятие Богоматери из тех аспектов, на которые оно разбилось.

Но на этом иконописец не останавливается. Руки Богоматери подняты не совсем так (а, вернее, — совсем не так), как на киевской Оранте. Здесь они явственно изображают чашу — причастную чашу, в которой оказывается заключен образ Христа в круге, словно на облатке или на верхней части просфоры. Богоматерь здесь не только собор, сердце-утроба Ее не только алтарь, но Она и чаша, в которой заново совершается пришествие Христово на каждой литургии. Она — сосуд в котором совершается преображение материи в плоть Господню. А Он — раскинувший руки ко всем предстоящим, Тот, кто собирает проходящих от всех концов земли.

Перед нами не «исторические картинки», а богословие христианской повседневности в красках: не то, что напоминало прихожанину о когда-то произошедших событиях, но то, что рассказывает о происходящем вокруг него и с ним здесь и сейчас, показывая истинный и глубинный смысл происходящего, открывая для него концы и начала в насущном видимом-текущем.

Посмотрим таким же образом: прочитывая, узнавая от иконы, на иконы Крещения и Преображения. Вот одна из новгородских икон Крещения.

Рис. 2. *Крещение. Конец XV – начало XVI века. Двусторонняя икона-таблетка. Великий Новгород. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник*⁸.



Что мы видим здесь с точки зрения того богословия, которое проявляется в иконе? Прежде всего Христос приходит креститься к человеку. Бог приходит креститься к человеку. В древности этот праздник назывался Богоявлением. То есть, оказывается, Бог является в Иисусе зримо для всех только с момента крещения его Иоанном. И мы видим на иконе жест Иоанна, который принимает благословение и передает благословение. Это нормальный жест жреца в момент осуществления таинства, но только он сводит свет Господень и Дух Господень на Того, кто есть Сам Господь. То есть почему-то человек оказывается необходим, чтобы Бог явился как Бог (если вспомнить, что первоначально Рождество и Крещение праздновались в один день, и это был праздник Богоявления, то Иоанн ставится здесь некоторым образом в один ряд с Богородицей как посредник при Богоявлении (через Одну Бог становится человеком, то есть облачается в зримый образ, через второго — Бого-человек являет свою Божественную природу)).

Иоанн уже давно крестит в Иордане — эта река смыла множество человеческих грехов. Христос приходит опуститься в воду, которая вся наполнена человеческими грехами. Отчетливо выражено в литургическом богословии, пожалуй, в XX в. лучше всего высказано митрополитом Антонием Сурожским: если остальные приходили, чтобы очиститься, то Христос входит в Иордан для того, чтобы очистить Иордан, то есть момент крещения Господня — это и есть момент принятия на Себя Христом всех грехов мира — грехов всех тех, кто пришел окунуться в Иордан, чтобы очиститься для новой жизни. И оказывается, чтобы

⁸ Фото сделано Н.Н. Подсокорским.

Бог был явлен — Он должен — или во всяком случае Богоявление происходит ровно в тот момент, когда Он принимает на себя всю тяжесть, всю темноту, весь мрак человеческого греха, прежде смытого, скопившегося в Иордане, в Мертвом море. То есть Бог, во-первых, не может явиться без помощи человека, а во-вторых, Бог в человеке, Бог в Иисусе не может явиться без шага в самые глубины человеческого греха, глубины падшей жизни. Иными словами — проявить, *активировать*, если можно так выразиться, в себе Божество Он может, только максимально спустившись в самый низ той бездны, в которую упала тварь (Он идет даже не к очистившейся от падшей жизни твари, а к ее смытым грехам! И мы можем заметить, что ложе Иордана выглядит провалом между скалами, на которых располагаются все остальные: если Рождество напрямую соотносится с Погребением⁹, то Крещение — со схождением во ад). Собственно, именно этот спуск, вхождение во взаимодействие с человеческим грехом и есть процесс активации божественной природы на земле. Кажется, это чрезвычайно важный момент в нашем понимании Крещения Господня.

Еще один момент, который здесь поразителен. На иконе мы видим фигуры, по преданию изображающие Иордан и Море, можно сказать, душу Иордана и душу Моря. И Христос приходит и благословляет Иордан, душу Иордана. Богословие Крещения так, как оно выражено здесь (в отличие от традиционного толкования крещенского прокимена «Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять» как испуга и повиновения; на иконах Крещения, да и в ситуации Крещения, море, напротив, бежит ко Христу, Иордан возвращается ко Христу. Это не испуг, а желание твари прильнуть к Творцу) — это история о явлении себя Богом не только человеку, но и всей одушевленной и одухотворенной твари. Все творение принимает благословение Господне, и Иордан тоже принимает очищение. Иордан был тот, кто очищал от грехов, как и все творение безвинно принимало на себя и несло на себе грех человека. И Господь в своем Богоявлении снимает с творения эту непосильную ношу, возложенную на него человеком, и берет ее на себя, и Он благословляет Иордан жестом милости и любви Господней к своему творению, по сути, выполнявшему до сих пор Его задачу. То есть Крещение, как мы его видим на иконе, — это не только история о явлении Себя Богом человеку, но это и история о явлении Себя Богом всей твари, всему сотворенному, которое сразу чувствует облегчение от того бремени, которое на плечи твари кладет человечество. Христос приносит разрешение от грехов человечества для того мироздания, несогрешившей природы, несогрешившей твари, которая была проклята за человека (вспомним: Адаму Господь говорит: проклята земля за тебя). Согрешил человек, а проклятая за него тварь была заключена в ту систему железных законов и железных ритмов мироздания, которые позволяли мирозданию существовать исключительно для человека, пожелавшего быть без Бога, то есть существовать автономно от Бога, бесконечного источника жизни. Человек пожелал быть без Бога, и Бог, заключая тварь в колесо железных законов, устраивает человеку место, где он мог бы быть без Него.

Во власти этих железных законов тварь стенает и мучается, а человек продолжает складывать на нее бремя своих грехов — своего несоответствия своей собственной природе.

⁹ Это сходство Новорожденного и Погребенного отметил, в том числе, Павел Евдокимов, опирающийся в своих анализах икон на тексты православных богослужений: «Действительно, пелены Младенца в точности таковы же, как погребальные пелены, изображаемые на иконе Воскресения, и странная неподвижность Вифлеемского Агнца заставляет вспомнить слова из утрени Великой Субботы <...>. Конечную цель этого покоя указывают и рождественские песнопения: “Пленицы греховныя разрешаяй пеленами”, “пеленами повивается, разрешает же многоплетенные пленицы прегрешений”; пелены, то ли младенческие, то ли погребальные, пророчествуют о попрании смерти через смерть» (Евдокимов, 2007, с. 290).

На этой иконе сама цветовая гамма хорошо подчеркивает эту мысль, потому что здесь луч, исходящий из небесного сегмента, такого же цвета, как воды в реке Иордан, то есть безгрешное соединяется с несогрешившим. Христос своим явлением избавляет всю тварь, всю природу от возложенного на нее бремени человеческих грехов, последствие которых — смерть, и это с очевидностью отображается в образности православной иконы. Иоанн — посредник в этом акте — сам «дикий», одевается в шкуры, ест акриды и мед. Он как бы пограничное существо между человеком и безвинно страдающей за человека природой.

И последнее — об иконе Преображения Господня.

Рис. 3. *Преображение Господне. 1470–1480-е годы.*

Великий Новгород. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник¹⁰



С тремя избранными учениками Христос взошел на гору Фавор (на гору Ермон) и преобразился перед ними. Что значит «преобразился»? В службе этого праздника мы говорим, что «почитаем пречистыя плоти Твоя преславное преобразование». То есть преобразается плоть, можно сказать, что праздник Преображения — это праздник плоти, праздник, который показывает возможности плоти, истинный масштаб и истинный путь плоти.

¹⁰ Фото сделано Н.Н. Подосокорским.

Поэтому данный праздник вовсе не по недоразумению включает в себя приношение начатков плодов. На горе Фавор является начаток преображенной плоти, преображенной материи, определяя путь для всего вещества мироздания. Христос, как всегда, проходит той дорогой, которой должны за ним последовать все. Он не поражает учеников божественным величием — не в этом суть изображения и суть того рассказа, который предлагает нам икона. Христос поражает учеников невыносимым до того заданием — каждый понимает, глядя на Него, что призван к точно такому же преображению, что к такому преображению призвана вся плоть: Христос явился на землю для того, чтобы вся земля просияла белым светом Христовых одежд. Заметим, именно об одеждах сказано, что они стали белы как снег, то есть сама материя, тканый материал, он тоже преображается. Лучи, обращенные к ученикам, которые пришли со Христом, — это лучи, которые внедряют в их плоть, сознание, чувства, ощущения идею следования по пути Христову, за преображенной плотью, задание преобразиться точно так же.

Эта новгородская икона прямо и отчетливо нам говорит, каким образом, за счет чего и в свете чего преображается Христос. Вместо входящей во многие описания иконы Преображения мандорлы, традиционно изображающей славу Христа, мы вдруг видим *круги* славы и золотое сияние внутри нее, но и черный круг в центре, словно зрачок. И мы понимаем, что это глаз Отца. Христос преображается, говорит иконописец, в тот момент, когда на него обращен глаз Отца, а Он может быть так неотступно на Него обращен, когда Он преображен. Непреображенный человек не дает взгляду Господню сфокусироваться на себе, отторгает, отталкивает его. И здесь мы можем вспомнить, что первое происходит в раю после грехопадения — укрывание, прятание от взгляда Отца. И Бог перестает видеть человека, поскольку тот пожелал спрятаться. Бог ходит по раю, вопрошая: «Адам, где ты?». Преображение — это возвращение в состояние еще не промахнувшейся мимо своей природы плоти, а природа ее состояла в том, чтобы находиться в постоянном контакте с Богом. Восстановление человека — это возобновление зрительного контакта с Отцом, и начало этого восстановления — решимость на постоянный зрительный контакт, описываемая в библии словами: «ходить перед Богом». Истинен человек, находящийся во взгляде Отца.

На иконе мы видим лучи (почти как мечи), обращенные к апостолам. И видим их попытку *уклониться* от этих лучей. Эти лучи по пути задевают другую материю мира — скалы — плоть и кости земли. Они задевают и пронизывают мертвый камень. И камень немедленно откликается — голые скалы расцветают, прорастают травой и кустами. Горы как бы разверзаются под лучами (на некоторых иконах это особенно очевидно), выпуская из себя то, что как бы есть следующий, иной план их бытия, их оживотворение. Это чудо, ибо прорастает то, что не могло в себе и семени заключать — мертвый камень. Камень оказывается беременным другой, высшей формой себя, открывающейся направленному на него Отчому взгляду. Мы видим также, что скала представляет собой уступы и ступени, лестницу, зримое воплощение задачи восхождения к небесам. И видим, что апостолы пока не готовы к этой задаче, сваливаются со ступеней восхождения. И оказывается, что вся земля ждала и жаждала преображения. Но только человек продолжает от него уклоняться.

Особый интерес в рамках предложенного метода могут представлять экскурсии по иконам / религиозным картинам на один и тот же сюжет (и это предполагает другую развеску в залах икон, которая ныне происходит, главным образом, по хронологическому принципу), поскольку именно разные решения одного и того же сюжета выявляют с максимальной очевидностью богословский потенциал иконы/религиозной картины.

Литература

1. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. 223 с.
2. Евдокимов П.Н. Искусство иконы / пер. с фр. иеромонаха Димитрия (Захорова) и Е.Л. Майданович. Клин: Христианская жизнь, 2007. 383 с.
3. Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Кант И. Собр. соч. в 6 тт. Т. 6. М: Мысль, 1966. С. 25–35.
4. Касаткина Т.А. О субъект-субъектном методе чтения // Новый мир, 2017. № 1. С. 126–144.
5. Касаткина Т.А. Организация совместной работы в рамках субъект-субъектного метода // Литература (Издательский дом «1 сентября»). 2018. Январь-февраль. № 1–2. С. 52–57.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарика, 1998. 784 с.
7. Лидов А.М. «Иконописный подлинник» и византийское иконическое в русской культуре позднего средневековья: Доклад // XV международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре». Москва. 2019. 31 января, 1–2 февраля.
8. Малер-Матязова Е.С. «Что такое Просвещение?» (философский ответ И. Канта и вопрос М. Фуко) // Форум молодых кантоведов (По материалам Международного конгресса, посвященного 280-летию со дня рождения и 200-летию со дня смерти Иммануила Канта). М.: ИФ РАН, 2005. С. 180–188.
9. Нам Е.В. Пространство и время в шаманском космосе: Семиотический анализ // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. Вып. 2 (16). С. 175–194.
10. Пайк А. Мораль и Догма Древнего и Принятого Шотландского Устава Вольного Каменщичества / Пер. с англ. Е.Л. Кузьмишина. В 3 тт. Т. 2. М.: Ганга, 2008. 360 с.
11. [Завадский А.И., Склез В.М., Суверина К.В. Аннотация //] Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / Под редакцией А.И. Завадского, В.М. Склез, К.В. Сувериной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 400 с.
12. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

References

- Barskaya, N.A. (1993). *Syuzhety i obrazy drevnerusskoy zhivopisi* [Plots and images of ancient Russian painting]. Prosveshcheniye.
- Yevdokimov, P.N. (2007). *Iskusstvo ikony* [Art of the icon] (Trans. from French by iyeromonakh Dimitrii (Zakhorov) and E.L. Maydanovich). Khristianskaya zhizn'.
- Kant, I. (1966). *Otveta na vopros: chto takoe Prosveshchenie?* [An answer to the question: what is the Enlightenment?]. In I. Kant, *Sobr. soch. v 6 t.* [Collected works in 6 Vols.] (pp. 25–35). Vol. 6. Mysl'.
- Kasatkina, T.A. (2017). *O sub'ekt-sub'ektnom metode chteniya* [On the subject-to-subject method of reading]. *Novy Mir* [New world], 1, 126–144.
- Kasatkina, T.A. (2018). *Organizaciya sovместnoy raboty v ramkah sub'ekt-sub'ektnogo metoda* [Organization of cooperation within the boundaries of the subject-to-subject method] // *Literatura (Izdatel'skij Dom «1 sentyabrya»)* [Literature (Publisher “September 1”)], 1–2 [January and February], 52–57.
- Kassirer, E. (1998). *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Selected works. An essay on man]. Gardarika.

- Lidov, A.M. (2019, January–February). «Ikonopisnyy podlinnik» i vizantiyskoye ikonicheskoye v russkoy kul'ture pozdnego srednevekov'ya [“Iconographic original” and Byzantine iconic in the Russian culture of the Late Middle Ages]. XV mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya «Ikona v russkoy slovesnosti i kul'ture» [XV International Scientific Conference “Icon in Russian literature and culture”]. Moscow.
- Maler-Mat'yazova, E.S. (2005). «Chto takoe Prosveshchenie?» (filosofskij otvet I. Kanta i vopros M. Fuko) [“What is Enlightenment?” (Kant’s philosophical response and Foucault’s question)]. In *Forum molodyh kantovedov (Po materialam Mezhdunarodnogo kongressa, posvyashchennogo 280-letiyu so dnya rozhdeniya i 200-letiyu so dnya smerti Immanuila Kanta)* [Forum of young Kantists (On the International Congress dedicated to the 280th anniversary of the birth and the 200th anniversary of the death of Immanuel Kant)] (pp. 180–188). The Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences.
- Nam, E.V. (2018). Prostranstvo i vremya v shamanskom kosmose: Semioticheskij analiz [Space and time in the shaman cosmos: a semiotic perspective]. *ИПАЭХМА. Problemy Vizual'noj Semiotiki* [ИПАЭХМА. Journal of visual semiotics]. 2(16), 175–194.
- Paik, A. (2008). Moral' i Dogma Drevnego i Prinyatogo Shotlandskogo Ustava Vol'nogo Kamenshchichestva [Morals and dogma of the ancient and accepted Scottish rite of freemasonry] (Trans. from English E.L. Kuz'mishina). In 3 vol. Vol. 2. Ganga.
- Zavadskiy, A.I., Sklez, V.M., Suverina, K.V. (Eds.) *Politika affekta. Muzej kak prostranstvo publichnoj istorii* [Politics of affect. Museum as a space of public history]. (2019). Novoe literaturnoe obozrenie.
- Eliade, M. *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii. Obrazy i simvoly. Svyashchennoe i mirskoe* [Selected works: The myth of the eternal return. Images and symbols. The sacred and the profane]. (2000). Ladomir.

Tatiana A. KASATKINA

D.Sc. (Philology), Chief Researcher, Head of the Literature Theory Department at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

КАСАТКИНА Татьяна Александровна

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующая отделом теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

t-kasatkina@yandex.ru

WHAT METHODOLOGY DOES THE AVANT-GARDE NEED?

КАКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ НУЖНА АВАНГАРДУ?

Abstract. The methodological position of the author is that to consider the avant-garde in systematic connection of its different levels' representations—artistic, scientific, social, ideological, etc., which form the mutual cultural text of the epoch having some common epistemological basis. Elements, composing this text, in spite of their belonging to very different strata, spheres, levels of the living continuum, show the evident structural intercorrelation of its meanings and images, that let us to suppose the presence of common ideosphere and the single syntax, which governs this cultural text. The author acts on the premise that the combination of contrasts on the principal of complementarity distinguishes the avant-garde poetics; almost all main categories and meanings of poetics and the ontology of avant-garde co-relay upon inter-complementarity. In this type of system, the implicit occurrence of one or several signs of integrity in some artistic-ideological discourse is obligatory recompensed by intensification of its other functions.

The problematics, devoted to the possibility and necessity to research any separate type of a system from the positions of an immanent criteria system, has become more actual recently in philosophy reflection. The idea isn't new—even Alexander Pushkin expressed it in his own way in the famous aphorism. A modern researcher has to overcome the inclination to the tradition of «realistic method» as pseudo academic uncritical dogmatism.

Especially it applies to phenomena of critical epoch—or conception, including the avant-garde phenomenon in its integrity, as a methodology of its research, are practically absent. Meanwhile, the historical avant-garde of the early XX century is a global artistic-ideological complex, making systemic integrity of a distinct type. Accordingly, avant-garde is to be considered as text of culture, carrying its own axiology and implying its own measure of aesthetic. Besides the main manifestations of avant-garde consciousness have inner duality—in compliance with the duality of avant-garde world picture, its utopian—eschatological dominant.

Keywords: Avant-Garde, poetics, semiotics, ontology, Absolute, thanatology, ideosphere, isomorphism, integrity, culture, enantiosemy, osmosis, methodology, concept, axiology

Аннотация. Методологическая позиция автора данной работы состоит в том, чтобы рассматривать феномен авангарда в системной взаимосвязанности его разноуровневых проявлений — художественных, научных, социальных, идеологических, которые в совокупности образуют культурный текст эпохи, имеющий некую общую эпистемологическую основу. Элементы, составляющие этот текст, несмотря на свою соотнесенность или принадлежность самым разным стратам, сферам, пластам жизненного континуума, выдают явную структурную взаимосоотносимость его смыслообразов, что позволяет предположить наличие общей идеосферы и единого синтаксиса, управляющего данным культурным текстом. Автор исходит из того, что поэтику авангарда отличает сочетание противоположностей по принципу дополнительности; почти все основные категории и понятия поэтики и онтологии авангарда соплагаются на основе взаимодополнительности. В системе такого типа невыявленность в каком-либо художественно-идеологическом дискурсе одного или нескольких признаков целостности обязательно компенсируется интенсификацией других ее функций.

В последнее время в философской рефлексии актуализировалась проблематика, посвященная возможности и необходимости исследовать любой отдельный тип систем с позиций имманентной ему системы критериев. Идея эта отнюдь не нова — по-своему ее выразил еще А.С. Пушкин, сказавший, что «*писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным*». Разумеется, максима эта применима не только к писателям. Современному исследователю предстоит преодолеть тяготение традиции внеположного предмету искусства «метода» и псевдоакадемического начетничества. Особенно это относится к явлениям переломных эпох или же безвременья, в которое мы погружены.

Данная статья посвящена поэтике авангарда, рассматриваемого как форма культуры в самых разнообразных проявлениях. В мировой науке достаточно хорошо изучена фактологическая сторона русского и зарубежного авангарда, но практически отсутствует теоретическая концепция, охватывающая феномен авангарда в его целостности, равно как и методология его исследования. Между тем исторический авангард начала XX века представляет собой глобальный художественно-идеологический комплекс, образующий системную целостность особого типа. Соответственно, авангард должен рассматриваться как текст культуры, несущий собственную аксиологию и заключающий в себе собственную меру эстетического. При этом основные манифестации авангардного сознания обладают внутренней двойственностью — в связи с двойственностью авангардной картины мира, ее утопико-эсхатологической доминанты.

Ключевые слова: авангард, поэтика, семиотика, онтология, абсолют, танаталогия, идеосфера, изоморфность, целостность, культура, энантиосемия, космос, методология, концепт, аксиология

Тема настоящей статьи¹ — авангард исторический, как его раз и навсегда обозначил Петер Бюргер (Bürger, 1974), то есть, культура первой трети XX века. Все другие псевдоавангарды, сколько и где бы их ни бывало, приклеивают себе соблазнительную этикетку по причине скоропроходящей новизны. Но не будем обманываться их эфемерностью. Авангард в истории мировой культуры был лишь один — тот, что возник в начале прошлого века. Сознательно употребляю слово «культура», а не привычное уху слово «искусство», ибо речь идет о мировоззренческой парадигме, объявшей все сферы человекобытия — и искусство, и быт, и политику, и идеологию, и религию, и естествознание, и физику. То была *эпоха*, по своей масштабности соразмерная разве что Ренессансу. Почему — этому и посвящена статья, в которой можно было бы ограничиться лаконичной формулой Сальвадора Дали сказавшего: «Тот факт, что я сам не понимаю смысла моих картин, [...] еще не означает, что его там нет» (Descharnes, Néret, 1992, S. 79). Правда, и Казимир Малевич мог написать «Содержание картин автору неизвестно», и, тем не менее, устремленный к абсолюту, он твердо знал, что его «Черный квадрат» представлял собой не что иное, как «зародыш всех возможностей» — аналог, постулированной Василием Кандинским «абсолютной» живописи. Понятие Абсолюта в авангарде было ключевым. Рано скончавшийся математик Герман Минковский, впервые научно обосновавший существование четвертого измерения, которое интуитивно прозревали в тот период все носители авангардного типа мышления, мечтал о большем: он хотел преодолеть и «постулат относитель-

¹ В связи с тем, что поэтику авангарда автор этих строк изучал на протяжении долгих лет, настоящая статья явилась обобщением результатов прежних его трудов. Поэтому многие научные положения фундируются идеями, ранее сконцентрированными в: (Гирин, 2013а, Гирин, 2013б).

ности» с тем, чтобы разработать «постулат абсолютного мира». В этом и состоял вектор развития всего авангардного движения, и, возможно, один из самых продуманных ответов на этот запрос был дан К. Малевичем, причем не только в художественном творчестве, но и в философской рефлексии, в виде теории «супремации» объективного мира.

Вернемся, однако, к вопросу о методологии восприятия и трактовки авангарда. Естественно, на первых порах концептуализация его была преимущественно историко-культурной, если не социологической. О советской науке нечего и говорить: в ней доминировало догматически трактуемое понятие соцреалистического метода — как единственно верного руководства к творчеству. Авангард же практически изымался из сферы рассмотрения как нечто не должное быть. В современной России авангард был понят и принят не всеми и далеко не сразу. Дух пресловутого «кризиса безобразия» (Лифшиц и Рейнгардт, 1968), заполнивший советское искусствоведческое поле, долго не выветривался — им был проникнут и прогрессивный для своего времени фундаментальный труд «Модернизм. Анализ и критика основных направлений». К сожалению, и недавние по времени труды грешат стилистикой и методологией приснопамятного труда Лифшица и Рейнгардта. Так, В. Власов, автор известного многотомного словаря «Стили в искусстве» (1995), писал в соответствующей статье: «Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу» (Власов, 1995, с. 38). И совсем уж курьезный случай представляет собой претендующий на итоговость гигантский волюм 2006 г. с интригующим названием «Семиотика и Авангард» (Степанов, 2006) (слова Семиотика и Авангард пишутся составителями — они же авторы антологии — исключительно с большой буквы). Однако постичь принцип, заложенный в основание этого фолианта редкостной величины (1168 страниц большого формата), практически невозможно. И дело даже не в том, что авторы/составители простерли сферу ими понимаемого Авангарда от Августина Блаженного до «поэзии конца XX – начала XXI в.»; и даже не в том, что публикуемые тексты, не имеющие никаких видимых методологических основ, остаются безо всякого научного комментария и соответствующей аргументации; и не в том даже, что в книге практически нет сколько-нибудь устанавливаемой связи между разнопорядковыми понятиями «семиотика» и «авангард», — сама заявленная «попытка вычленивать во всем спектре Авангарда и Семиотики единый код современной культуры» изначально задуманного и научно значимого результата не дала.

Достойные исследования выходили за рубежом: в Италии, Швеции, США, даже в Японии. Особенно востребован — и недаром! — был русский авангард. Внимание к нему никогда не ослабевало. Однако чаще всего, как в зарубежных, так и в отечественных трудах превалировало обычное публикаторство, которое на каком-то этапе уже воспринималось как открытие. В 1986 году общеевропейскими усилиями появляется большой труд, второй том которого посвящен теории авангарда. К сожалению, он носит, скорее, технико-социологический характер информационного типа (*Les Avants-gardes littéraires au XXe siècle*, 1986). В 2000 году Дитрих Шейнеманн предпринял «пересмотр теории авангарда» в изданном им сборнике статей под названием «Европейский авангард: новые перспективы» (Scheunemann, 2000), в котором он действительно пересматривает позицию, предложенную П. Бюргером, за счет расширения объема трактовки авангардного искусства. В том же, 2000-м, вышло обстоятельное исследование под претендующим на итоговость названием «Взгляд с небоскреба. Авангард: его критика и исследования» (Asholt, 2000).

Собственно концептуальных, герменевтического плана исследований было немного. В России лишь в последнее время стали появляться исследования феноменологического ряда, исходящие из того, что искусство *сплошно*, что художественная, идеологическая и социальная жизнь

осмотичны и что их нельзя дифференцировать, а следует изучать, исходя из их собственных внутренних закономерностей и критериев. Такой методологический подход обнаруживается, например, в книге «Опыт исторической феноменологии», авторы которой справедливо утверждают: «Любое исследование культуры в качестве системы основополагающих категорий допускает, [...] что категория культуры сама по себе содержит знание о целом, позволяет представить культуру как нераздельную слитность самостоятельных элементов» (Каравашкин, Юрганов: 2003, с. 15).

Несомненно, что авангард как полиморфный феномен обладает некоторой общей взаимосвязанностью его разноуровневых проявлений — художественных, научных, социальных, идеологических, которые в совокупности образуют культурный текст эпохи, единую картину мира, имеющую некую общую онтологическую основность. Элементы, составляющие этот текст, несмотря на свою соотнесенность или принадлежность самым разным стратам, сферам, пластам жизненного континуума, выдают явную структурную взаимосоотнесенность и даже изоморфность, что позволяет предположить наличие общей идеосферы и единого синтаксиса, управляющего данным культурным текстом. Авангард — это не «деструкция» культуры и не ее «субверсивность», как полагают некоторые искусствоведы, а совсем напротив — создание новой, тотальной ее системности.

Этот тип системности принципиально отличается от всех предыдущих стилеобразующих тем, что можно было бы обозначить как *энантисемия*. Она функционирует по принципу бабочки — ее смыслы одновременно развернуты в диаметрально противоположных направлениях. Причем этот принцип релевантен для всех проявлений авангарда. Он проявляется даже в том, что авангард в равной степени устремлен и к абсолюту (в частности, к космосу и к созданию нового человека, и к нулю — тому самому огромному нулю, который был проставлен все тем же Малевичем против целой колонки разнородных понятий). Другим крылом была танатология — как ментальная, так и прагматическая. Весь авангард вообще был столь же идеалистичен, сколь и прагматичен.

Главное, что характеризует авангард во всех смыслах, проявлениях и культурах, — это прием, который назывался то «сдвигом», то «алогизмом», то «диссонансом», «заумью», «трансгрессией», «сечением». Чего стоит один только излюбленный сюрреалистами лотреамоновский образ анатомического стола! Эта знаменитая и как будто абсурдная формула примечательна сразу в нескольких отношениях:

Во-первых, она манифестирует заявку на категоризацию нового эстетического измерения, отличного от рационально постижимого пространства культуры.

Во-вторых, сам образ анатомического стола (не столь уж и случайный) имплицитно подразумевает понятие деятельности, направленной на разъятие целостности предметного мира.

В-третьих, мифологема разъятия оказывается соположенной с мифологемой встречи, т.е. акта конструктивного, смыслопорождающего, но и предполагающего предварительное вмешательство случайности. А «встреча» случайных, разнопорядковых элементов (зонтика и швейной машинки), то есть собственно их монтаж, является основным принципом не только сюрреалистической эстетики, но и авангардистского формотворчества вообще. Так, работавший в русле общеевропейского авангарда чилиец Висенте Уйдобро утверждал в манифесте «Эпоха творчества» (1921), что творить — «значит делать так, чтобы вещи, параллельные друг другу в пространстве, могли бы встретиться во времени, и наоборот; и чтобы, совместившись, представили бы нечто совершенно новое» (Huidobro, 1964, p. 693). Марсель Дюшан позже вспоминал о тех временах: «Приветствовалась любая возможность спровоцировать встречу двух несовместимых

элементов» (Дюшан, 2014, с. 60). В типологически общем поле, но на более раннем этапе (1915) Алексей Крученых разрабатывал концепцию «моментального творчества», упредившую сюрреалистскую идею «автоматического письма».

Кроме того, в концепте «встречи» ощутимо присутствует и по-разному разрабатывавшаяся сюрреалистами идея «объективной случайности» (присутствовавшая и в русском авангарде). Концепт случайности является магистральным в поэтике авангарда, хотя и трактуется всякий раз по-своему. Дадаист Ханс Рихтер писал: «Случайность занимала нас как интеллектуальный и эмоциональный феномен. Лишь позднее я узнал, что одновременно психологи, философы, ученые-естествоиспытатели сталкивались с этой необъяснимостью» (Рихтер, 2014, с. 78). И приходил к выводу: «Осознание того, что рассудок и без-рассудность, смысл и бес-смысленность, план и случайность, сознательное и бес-сознательное представляют собой одно целое и две необходимые части целого, — в нем и состояла суть дада» (Рихтер, 2014, с. 89). И, разумеется, далеко не только дада.

В общем смысле систематически утверждавшийся и дадаистами, и сюрреалистами, и русскими авангардистами принцип случайности был проявлением общего принципа, сдвига, трансгрессии по отношению к системе закономерностей, т.е. сложившейся картине мира. Возможно, здесь значим сам момент стыка, *пограничности* (как сумеречность есть граница и смыкание дня и ночи), встречи двух культурных семиосфер, двух парадигм — ведь именно пограничье, ситуация переходности рождает новые смыслы. И не случайно самый рационалистичный из всех «измов» (при всем своем декларативном иррационализме) — сюрреализм — культивировал мифологему *встречи* как смыслопорождающий момент.

И поскольку феномен авангарда трактуется как объемная структура, включающая в себя разные сферы и аспекты общественного, художественного сознания и социальной практики, находящихся в отношениях взаимосвязанности, логика его исследования вызывает к приему многоплановости, дробящему и *сдвигающему* дискурсивность линейной логики. Этим и объясняются неизбежные взаимопересечения и переклички примеров, положений и концептов, принадлежащих разным уровням предмета исследования — все они образуют полицентрическую, но целостную конфигурацию мира авангарда. Сам же феномен авангарда рассматривается как общность разнопорядковых явлений, составляющих парадигму нон-классического мышления как проявление нового типа сознания, свойственного началу XX века.

Опыт исторического авангарда является своего рода эвристической моделью для постижения самого широкого спектра смыслов XX века, что делает этот материал «горячим», требующим теоретической интерпретации. Для реализации такого рода задачи надлежит определить объем понятия «авангард», выявить его содержательные и исторические границы, придать ему строго терминологический статус и обозначить место авангарда в системе культуры XX в. Но на этом пути возникает ряд нерешенных задач. Прежде всего — сложность методологического порядка: в нашу эпоху эпистемологического кризиса и разбегания парадигм представляется весьма проблематичной (но от этого не менее востребованной) интерпретация какого-либо явления культуры в более или менее строгой системе критериев, объективная категоризация его — а не только описание — в научном понятийном аппарате. Тем более это относится к авангарду — предмету пестрому, разноречивому и неопределенному. Поэтому в первую очередь возникает вопрос: предполагает ли авангард наличие некой общей фундаментальной матрицы? Является ли он манифестацией единой формы культуры — категории, на которую указывает в недавней публикации Георгий Кнабе (Кнабе, 2007) и которую, как он специально оговаривает, предложил

еще Эрнст Кассирер в 1923 году, в пору плодотворной рефлексии авангарда о собственной сущности?

Пониманию этого препятствует и трудность терминологического свойства, которая заключается в том, что слово «авангард» чрезвычайно неконкретно: по сути, оно является одновременно и термином, и метафорой. Исторически возникшее как чисто метафорическое обозначение ряда художественных явлений, связанных со сломом классической картины мира в начале XX века (или даже раньше (Шеньо-Жандрон, 1999)), слово «авангард» (или «авангардизм») впоследствии закрепилось в критической литературе уже как термин в отношении именно этого круга (и не только) явлений. Как общее понятие оно широко применялось и продолжает применяться по отношению к любому инновационному акту в области искусства и, естественно, не только искусства в соответствии с лексическим значением этого слова. Поэтому понятийно корректно было бы обозначить совокупность художественных явлений, вызвавших к жизни данное обозначение, через термин «авангардизм» — в согласии с морфологической парадигмой терминологического семейства всех существующих в научном тезаурусе «-измов». Однако, с одной стороны, сам авангардизм как культурный феномен является в то же время и авангардом; а с другой — невозможно исключить употребления слова «авангард» в применении к любому новаторскому явлению в искусстве. Очевидно, что слово «авангард», концептуально трактуемое в строго историческом смысле, для упрощения логических процедур может применяться и в качестве метонимического замещения более широкого понятия «авангардизм». Если же обратиться к более взвешенным дефинициям модернизма или авангарда, то мы, скорее всего, натолкнемся на общие слова и размытость характеристик.

По общему правилу, термин «авангард» применительно к явлениям художественной жизни принято употреблять в двух смыслах — «широком» и «узком». Первый тип словоупотребления является, собственно говоря, метафорическим и применяется без особых раздумий ко всему, что выходит за рамки понятия «традиционного», привычного, «правильного». Однако при всей своей неопределенности, аморфности и претенциозности такого рода масскультовый «авангард» не составляет проблемы: он бескачествен, не имеет онтологического измерения, а часто и статуса искусства. Иногда такой род явлений искусства также называют — дабы еще менее утруждать себя раздумыванием и интерпретацией — экспериментальным, а если степень непонятности доходит до эзотеризма, вызывающего трепет, то — «модернизмом», кодифицирующим еще более неопределенный круг явлений. В этом случае авангардным или экспериментальным (или модернистским в кавычках) оказывается все новое, новаторское, а также непонятное.

Следует особо оговорить принципиальное отличие авангарда в строгом смысле слова, т.е. авангарда исторического, от того «авангарда», под которым понимается совокупность явлений 60-х–90-х годов XX века, обозначаемых также понятием «контркультура», культура постмодернизма, неоавангард и т.п., в зависимости от обстоятельств. Все подобного рода явления постмодернистской парадигмы предполагают отсутствие сущностных ориентиров, вообще — содержательную децентрированность. Постмодернистская поэтика подразумевает элиминацию автора и сколько-нибудь индивидуализированного текста, растворение автора и текста в континууме симулякров, игнорирующих реальность и мира, и произведения. Эта поэтика интертекстуальности, будучи поэтикой вторичности, обращается к таким средствам текстостроения, которые подразумевают заведомое существование некоего первичного, основного, базисного дискурса, некоей фундаментальной системы текстов, на фоне которой только и возможна игра с обесмысленными знаками прежних картин мира.

Исторический же авангард, в принципе, представлял собой явление сугубо векторного типа, направленное на построение смыслоносного Текста, новой картины мира, а вовсе не на интерпретацию текстов. Он был ориентирован на создание языка, абсолютизацию автора, на постулирование его творцом нового мира. Имманентное историческому авангарду «творительство», повышенный статус креативности никак не соотносимы с постмодернистскими понятиями демонстража, деконструктивизма и онтологического разлома. В этом состоит его принципиальное отличие от так называемого неоавангарда или, как его более изящно, но менее осмысленно называют, трансавангарда. Общность только в одном: и в авангарде первой трети XX века, в постмодернизме конца того же столетия главным выступает принцип смещения, преступления (или отступления), в любом случае — *сдвига* по отношению к традиции, канону, норме, ортодоксии. Различия — в целеполагании, в смысловом наполнении схожих практик. Целеполагание авангардизма — поиск «чистоты, цельности, правды» (Гийом Аполлинер); идеология и практика постмодернизма подчинены одному сплошному «как бы», что уже исключает всякую значимость какой-либо истины — о себе ли, о мире, или об искусстве как способе постижения и себя, и мира.

Вообще постмодернизм есть характерная манифестация «холодной» культуры, занимающейся созданием комментариев, комментариев к комментариям и так до бесконечности. Новых текстов, как и форм искусства, она не то, чтобы не порождает — эта задача просто не является для нее сколько-нибудь релевантной. В авангардистской же художественно-идеологической системе, напротив, именно цитация, стилизация, т.е. манипулирование всем тем, что постмодернизм именует претекстами, выступает как конструктивный принцип, сознательный и отрефлектированный *прием*. Последний здесь выступает как смысл, как культуропорождающий фактор. В авангардистском дискурсе цитатность есть весьма релевантный прием, однако цитата здесь десемантизирована, она приобретает совершенно новые функции, подчиняясь принципу смещения смысла. В силу тех же причин и то, что считается авангардистской пародией, таковой в подлинном смысле слова вовсе не является. В поэтике авангарда и цитация, и пародирование, и интертекстуальность (как и травестия, парафраз и особенно «юмор») носят сугубо факультативный, подчиненный характер, являя собой частный случай общего механизма культурообразования, в основе которого лежит принцип сдвига, смещения, трансформации. Суть в том, что те объекты (в авангардистской терминологии — «вещи»), которые в «холодной» культуре бывают встроены в иерархически структурированную модель мира, в «пограничной» культурной ситуации выпадают из нее и тем самым обретают особую семиотическую нагрузку. Их смыслы «сдвигаются» с положенных им укладом мира позиций, происходит обновление знаковости, тотальное смещение форм и смыслов, которое в русском авангарде и было концептуализировано как «сдвиг» (Крученых), «алогизм» (Малевич), а во французском — как «сдвинутость», «трансгрессия» (Бретон), *dépaysement* (Ортега-и-Гассетт) Очевидно, двойственность авангарда, его двуобращенность обязаны тому, что он возникает в зоне пограничья, на стыке культурных эонов, что и дает о себе знать во множестве форм и явлений.

В связи с этим возникает вопрос о временных, топологических и содержательных параметрах авангарда. Уточнением и детализацией термина «авангард» в хронологическом измерении занималось немало специалистов, среди которых самое краткое и исчерпывающее толкование дал, пожалуй, Андрей Крусанов, автор фундаментального труда по истории русского авангарда: «В узком смысле, толкование термина “авангард” основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений [...] XX века, имеющих определенную нижнюю хронологическую границу. При этом классический период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907–1932 гг.» (Крусанов, 1996, с. 4–5). Следует учесть,

что русский авангард, стадийно и типологически совпадая с западным авангардом, чисто хронологически был несколько более поздним явлением, но быстро компенсировал запаздывание эстетической значимостью и философской глубиной.

Идея по пути дальнейшей спецификации определений, необходимо, очевидно, провести различительную черту между соотносимыми понятиями «исторический авангард» и «классический авангард». Последнее понятие, по своим хронологическим параметрам совпадающее с первым, в содержательном смысле представляется более узким и конкретным, поскольку подразумевает исключительно явления и события, относящиеся к сфере искусства и, таким образом, находится с первым в метонимической связи. Исторический же авангард объемлет глобальную совокупность явлений не только эстетического порядка, но и широкого спектра человекобытия, общественного сознания, обретающего свое частное выражение в художественных формах.

Бытует мнение, что авангард «не создал новой поэтики и своей поэтики не имеет»; более того, само содержание его предполагает «выдвижение на первый план риторического (прагматического) момента» (Шапир, 1995, с. 138, 139). Однако прагматика авангарда не была самодовлеющей, не предполагала высказывание ради высказывания; прагматическая сторона его была, безусловно, маркированной и необходимой частью его *поэтики* как определенной художественной и аксиологической системы. Именно поэтика авангарда (а не его риторика и не его прагматика) определяет его специфику как определенной формы культуры.

Литература

1. Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.
2. Гирич Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, 2013. 400 с.
3. Гирич Ю.Н. Литература в системе культуры авангарда: Дис. ... д-ра филол. наук. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, 2013. 442 с.
4. Дюшан М. Послеполуденные беседы. М.: Grundrisse, 2014. 160 с.
5. Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опыт исторической феноменологии. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2003. 388 с.
6. Кнабе Г.С. Эти пятьдесят лет // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 143–160.
7. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 тт. Том 1. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.
8. Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. М.: Искусство, 1968. 220 с.
9. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1969. 243 с.
10. Рихтер Х. Дада: Искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2018. 360 с.
11. Семиотика и Авангард. Антология / Под общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. 1168 с.
12. Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 136–143.
13. Шеньо-Жандрон Ж. Понятие поэтического субъекта в творчестве сюрреалистов и авангардистов. Проблемы методологии // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 9–22.
14. Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. 148 S.
15. Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde–Avantgardekritik–Avantgardeforschung / Ed. W. Asholt. Amsterdam–Atlanta: Brill Rodopi. 2000. 730 S. [Avant Garde Critical Studies (Book 14).]
16. Descharnes R., Néret G. Salvador Dalí. Köln: Taschen, 1992. 224 S.
17. *European Avant-Garde: New perspectives* / Ed. D. Scheunemann. Amsterdam: Brill Rodopi, 2000. 274 p. [Avant Garde Critical Studies (Book 15).]

18. Huidobro V. *Obras Completas*. T. I. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964. 795 p.
19. *Les Avants-gardes littéraires au XXe siècle*, publié par le Centre d'étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber. Budapest: Akadémiai kiadó, 1986. 2 voll. Vol. I — 622 p., vol. II — 704 p.

References

- Asholt, W. (Ed.). (2000). *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde—Avantgardekritik—Avantgardeforschung*. Amsterdam-Atlanta: Brill Rodopi. [Avant Garde Critical Studies (Book 14).]
- Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp.
- Descharnes, R., Néret G. (1992). *Salvador Dalí*. Taschen.
- Dyushan, M. (2014). *Poslepoludennye besedy* [An afternoon conversation]. Grundrisse.
- Girin, Yu.N. (2013). *Kartina mira epokhi avangarda. Avangard kak sistemnaya tselostnost'* [World image of the Avant-Garde epoch. The Avant-Garde as a systemic integrity]. A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
- Girin Yu.N. (2013). *Literatura v sisteme kul'tury avangarda* [Literature in the Avant-Garde culture system] [Unpublished doctoral dissertation]. A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
- Huidobro, V. (1964). *Obras Completas* (Vol. I). Zig-Zag.
- Karavashkin, A.V., Yurganov, A.L. (2003). *Opyt istoricheskoy fenomenologii* [Experience of historical phenomenology studies]. Russian State University for the Humanities.
- Knabe, G.S. (2007). *Eti pyat' desyat let* [These fifty years]. *Voprosy literatury*, 2, 143–60.
- Krusanov, A.V. (1996). *Russkij avangard: 1907–1932 (Istoricheskij obzor)* [Russian Avant-Garde: 1907–1932 (Historical review)]. In 3 vols. Vol. 1. *Novoe literaturnoe obozrenie*.
- Les Avants-gardes littéraires au XXe siècle*, publié par le Centre d'étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber. (1986). Akadémiai kiadó. 2 voll.
- Lifshic, M.A., Rejngardt, L.Ya. (1968). *Krizis bezobraziya* [The crisis of ugliness]. *Iskusstvo*.
- Modernizm. Analiz i kritika osnovnykh napravlenij* [Modernism. Analysis and criticism of the main trends]. (1969). *Iskusstvo*.
- Rihter, H. (2014). *Dada: Iskusstvo i antiiskusstvo* [Dadaism: Art and anti-art]. Gileia.
- Scheunemann, D. (Ed.). (2000). *European Avant-Garde: New perspectives*. Brill Rodopi.
- Shapir, M.I. (1995). *Esteticheskij opyt XX veka: avangard i postmodernizm* [Aesthetic experience of the XX century: Avant-Garde & Postmodernism]. *Philologica*, 2, 136–143.
- Shen'o-Zhandron, Zh. (1999). *Ponyatie poeticheskogo sub'ekta v tvorchestve surrealistov i avangardistov. Problemy metodologii* [The concept of a poetic subject in the works of surrealists and avant-gardists. Methodology issues]. In E.A. Isaev & others (Eds.), *Surrealizm i avangard: Materialy rossijsko-francuzskogo kollokviuma, sostojavshegosja v institute mirovoj literatury (Surrealism and the Avant-Garde: Proceedings of the Russian-French Colloquium held at the Institute for World Literature)* (pp. 9–22). GITIS.
- Stepanov, Yu.S. (Ed.). (2006). *Semiotika i Avangard. Antologiya* [Semiotics and the Avant-Garde. Anthology]. Akademicheskij proekt; Kul'tura.
- Vlasov, V.G. (1995). *Stili v iskusstve* [Styles in art]. Kol'na.

Yury N. GIRIN

D.Sc. (Philology), Leading Research Fellow at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Leading Research Fellow at the State Institute of Art Studies

ГИРИН Юрий Николаевич

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

yurigirin@hotmail.com

Alexey Y. OVCHARENKO, Ekaterina Yu. KULIKOVA,
Nurshat G. KISSAMEDENOVA /
А.Ю. Овчаренко, Е.Ю. Куликова, Н.Г. Кисамеденова

THE LANGUAGE AND STYLE OF PROLETARIAN LITERARY GROUPS:
POLICY DOCUMENTS IN 1920S–1930S RUSSIA

ЯЗЫК И СТИЛЬ ПРОГРАММНЫХ ДОКУМЕНТОВ ПРОЛЕТАРСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУПП
В РОССИИ 1920-х–1930-х ГОДОВ

Abstract. The article gives a comparative analysis of the language and style of documents written by the literary groups, which existed in the 1920s–1930s. The language of the revolutionary era of 1917 in Russia was one of the main means of forming new thinking. By activating its influencing function, the regime spread its ideology to all sectors of public and cultural life. It was also one of the ways to oust the old socio-cultural elite, which did not accept the new language norm.

For the new establishment, the so-called “Soviet bird language” was the only possible way of communication and served as a symbolic indicator of loyalty. The new language was created from the existing language material, preserving the speech patterns characteristic of the language of revolutionaries even before the revolutionary years. At the same time, the language was losing its inherent functions.

The activities of proletarian literary groups were a significant driving force in the social life of Russia in the 1920s–1930s. In their program documents, typical tendencies and processes that took place in the language of the Soviet era were most clearly manifested.

The purpose of the article is to study the stylistic features of literary documents, to determine the factors that influenced the formation of the new society’s thinking after the 1917 revolution.

The study was conducted on the basis of program documents (manifestos, declarations, introductory articles to anthologies and collections), titles of journals, and other literary groups: LEF (Left Front of the Arts), RAPP (Russian Association of Proletarian Writers), “Pereval,” Proletkult, and “Kuznitsa.”

Keywords: language of the post-revolutionary era, literary groups of the 1920s–1930s, “Pereval” Union, style of program documents, new “political writing”

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ языка и стиля программных документов литературных групп 1920-х–1930-х годов. Отмечается, что язык революционной эпохи 1917 года в России являлся одним из главных средств формирования нового мышления. Активизируя его воздействующую функцию, власть распространяла идеологию на все сферы общественной и культурной жизни. Это было также одним из способов вытеснения старой социально-культурной элиты, не принявшей новую языковую норму. Для новой элиты «советский птичий язык» был единственно возможным и служил символическим индикатором лояльности. Новый язык создавался из существовавшего языкового материала, сохраняя речевые особенности, присущие языку революционеров еще до революции. Язык при этом терял свойственные ему функции. Деятельность пролетарских литературных группировок была значимой движущей силой общественной жизни России 1920-х–1930-х гг. В их программных документах наиболее ярко проявились типичные тенденции и процессы, происходившие в языке советской эпохи.

Цель статьи — исследовать стилевые особенности литературных документов, определить факторы, повлиявшие на формирование мышления нового общества после революции 1917 г. Исследование проводилось на материале программных документов (манифесты, декларации, вступительные статьи к антологиям и сборникам), названий журналов и прочих литературных групп: ЛЕФ, РАПП, «Перевал», Пролеткульт, «Кузница».

Ключевые слова: язык пореволюционной эпохи, литературные группы 1920-х–1930-х гг., Содружество «Перевал», стиль программных документов, новое «политическое письмо»

Введение

Новое послереволюционное мышление, новая языковая картина мира формировались под воздействием различных факторов. Но именно новый язык, язык революционной эпохи 1917 – первой половины 1920 годов был одним из главных орудий создания новой ментальности и нового советского дискурса. Революционная власть использовала функцию языка в первую очередь как средства воздействия. Охватывая общественную и культурную жизнь, литературу и искусство, язык играл не только индоктринирующую роль, но и был инструментом фактического уничтожения прежней культурной элиты, которая была хранителем «впечатлений родного языка» (Горнфельд, 1922, с. 10), его духа и даже формальных признаков — старой орфографической нормы. Известно, что Иван Бунин почти всю свою эмигрантскую жизнь отказывался признавать новую орфографическую норму.

Для формирующейся новой культурно-политической элиты новый советский язык был единственно возможным: он вобрал в себя основные черты подпольной партийной прессы, сохраняя, таким образом, революционный менталитет. Новый язык служил при этом и своеобразным индикатором лояльности, большевистским «шибболетом»: не умеющие им правильно пользоваться отвергались «новым миром», путь в «светлое будущее» им был закрыт. Показателен диалог героев романа «Цемент» пролетарского писателя Федора Гладкова, члена литературной группы «Кузница»: «— То товарищ Бадьин, предисполком. — Предисполком? Это — по-каковски? — А ясно — по-русски. — Это ты врешь. Русский язык не такой. Этот ваш жаргон — не то жидовский, не то воровской. — У нас, в советской России, воры не плодятся: мы их жестоко стреляем (Гладков, 1925, с. 63).

Естественно, что новый язык создавался из существующего языкового материала, из тех речевых особенностей, присутствовавших в языке партии большевиков еще до революции и ставших языковой нормой, когда они пришли к власти. Афанасий Селищев подчеркивал «одинаковость черт речи революционных деятелей 1905–1926 гг.» (Селищев, 1928, с. 27).

Для поколения Владимира Ленина образцом служил стиль революционных демократов-шестидесятников — Николая Чернышевского, Николая Добролюбова, Дмитрия Писарева. Известно, что стилевые особенности языка многих революционных демократов сформировались под влиянием обучения в духовной семинарии. Это же влияние ощутимо и в языке лидеров большевиков, более явно — Иосифа Сталина (ораторский стиль которого часто был близок принципу катехизиса «вопросы – ответы»), Анастаса Микояна, соавтора Николая Бухарина по «Азбуке коммунизма» Евгения Преображенского, видного большевика Николая Подвойского. Менее явно это влияние прослеживается в языке выдающегося экономиста, автора теории циклов Николая Кондратьева, одного из основоположников социологии Питирима Сорокина, ведущего литературного критика Александра Воронского и др. Исследователи отмечают, что «в руководящем ядре эсеров «поповичи» составляли 9,4%, у большевиков — 3,7%, кадетов — 1,6%» (Леонтьева, 2001, с. 31).

Катрин Депретто пишет, что изменения в языке начались еще со времени революционных событий 1905–1907 гг. и усилились в эпоху Первой мировой войны (Depretto, 2017, с. 9–22). То, что раньше существовало в качестве окказиональных вариантов в нелегальной партийной прессе и отчасти в языке подполья, теперь становится доминантными чертами языка, указывающими на принадлежность говорящего/пишущего к новому господствующему классу, и является необходимым не только для социальной дифференциации, но и для социального успеха в новых условиях, — отмечает Виктор Живов, призывая рассматривать его не как абстрактную систему, обычно изучаемую лингвистами, но, скорее, как социальный инструмент» (Живов, 2005, с. 175). Современники революции замечали, что язык теряет свои функции, превращается в «собрание этикеток» (Карцевский, 2000, с. 215–266).

Народ и власть говорили и говорят на разных языках. Особенно ярко это проявилось после революции 1917-го, когда народ получил право на слово. Эти два языка были настолько различны, что, возможно, прав Максим Шапир, называя это явление диглоссией. На наш взгляд, после революции русский язык существовал в двух измерениях. Шапир пишет о разделении социокультурных языков, анализируя важные оппозиции языка духовной культуры и языка быта, житейского языка: «самовитое» слово и бытовой язык у Велимира Хлебникова, поэтическая, риторическая и «бесформенная», житейская речь у Густава Шпета, общерусский язык и язык художественной литературы у Григория Винокура и т.д. (Шапир, 1993, с. 120–138).

Важно, что это «двуречие» привело к тому, что у народа не было выбора — чтобы понять и выразить себя, ему пришлось заговорить на языке партийной прессы, использовать этот язык как инструмент приобщения к новой жизни и как своеобразный социальный лифт. Поэтому исчезло различие между письменным и устным языком, народ заговорил на письменном языке, который, хотя и весьма условно, выполнял функции священного языка, неприменимого в быту. Яркую иллюстрацию буквального переключения с одного языка на другой мы находим в «оттепельном» рассказе А. Яшина «Рычаги» (1956), когда обычные люди, говорящие в обычной обстановке на живом языке, «как старые товарищи, без оглядок», с началом партийного собрания словно по щелчку какого-то «чудодейственного механизма» преобразуются до неузнаваемости: «Все земное, естественное исчезло, действие перенеслось в другой мир, в обстановку сложную и не совсем еще привычную и понятную для этих простых, сердечных людей» (Яшин, б.д.).

Заметим, что темой современных исследований по-прежнему остается лишь язык власти, политический язык, либо изучается язык прозы и поэзии 1920–1930 гг., как это уже было сделано, например, в отношении языка Михаила Зощенко в трудах В. Виноградова (Виноградов, 2003, с. 266–283).

Борьба литературных группировок была едва ли не основной движущей силой литературного процесса 1920–1930 годов, его содержанием. Именно в программных документах проявились типичные тенденции и процессы, происходившие в политическом языке советской эпохи и повлиявшие на его формирование. Так же, как партийная и советская печать, в первую очередь «Правда» и «Известия», программные документы пролетарских литературных групп были своеобразным языковым полигоном для выработки нового дискурса. Крайнее выражение этот язык получил в антиутопии Михаила Козырева «Ленинград» (1925), в описываемом писателем учебнике политграмоты, который устанавливал своеобразный лексический и фразовый минимум идейного пролетария на все случаи жизни (Козырев, 1991, с. 54–56).

Обзор научной литературы

В 1945–1946 гг. Виктор Клемперер ввел понятие LTI — *Lingua Tertii Imperii* (Язык Третьего Рейха) (Клемперер, 1998, с. 18–27). Затем в 1949-м, в приложении к своему роману «1984» — «*The Principles of Newspeak*» — Джордж Оруэлл описал язык тоталитарного общества — *Newspeak* (Новояз) (Оруэлл, 1989, с. 200–208). В современной науке также используется этот термин наряду с более широким понятием «язык власти» при изучении «силы слов» (*Language of power – LP*) (Wortman, 2017, с. 4–5).

В отношении языка советской эпохи Патриком Серио введено понятие «деревянный язык» — «*langue du bois*» (Seriot, 1985, с. 21–29), изучение которого проводится в Лозанне в Центре по изучению сравнительной эпистемологии лингвистики Центральной и Восточной Европы (CRECLECO — *Centre de recherches en épistémologie comparée de la linguistique d'Europe centrale et orientale*).

Винокур еще в начале 1920-х гг. описывал этот язык в своих статьях в журнале ЛЕФ, уделявшем огромное внимание характеристике нового, не только поэтического языка (Винокур, 1922, с. 104–118; Винокур, 1924, с. 117–140), Михаил Левидов анализировал стиль политической речи Л. Троцкого (Левидов, 1925, с. 78–91). В первом номере журнала ЛЕФ за 1924 год опубликованы статьи формалистов о языке Ленина. Они справедливо оценивали его огромное влияние на формирование нового советского языка (Тынянов, 1924, с. 81–110). Формалисты первыми заговорили и о роли языка как политического инструмента в послереволюционной России. Ролан Барт развил идеи русских формалистов: политическое письмо — язык как средство формирования концептуальной картины мира, как средство формирования мышления (Барт, 2008, с. 62–70).

Софи Кере показывает, как пропаганда на основе нового языка служила мощным средством привлечения западных интеллектуалов в «страну Советов» (Coeuré, 2017, с. 31–36). Анна Вежбицка говорит о «тоталитарном языке» и о сопротивлении ему (мы/они — тоталитарный/антитоталитарный язык у Вежбицкой) (Вежбицка, 1993, с. 107–125). Это понятие развивается в своих работах и Нина Купина (Купина, 2005, с. 6–15).

В современной российской науке различным аспектам этого феномена посвящены работы Гасана Гусейнова (Гусейнов, 2004, с. 13–44), Анатолия Баранова и Юрия Караулова (Баранов, Караулов, 1994, с. 183–194). Подробное описание, анализ «языка власти» и обширная библиография на эту тему содержатся в статьях и книгах Анатолия Чудинова (Чудинов, 2013, с. 9–47).

Актуальность

Язык и стиль программных документов пролетарских литературных групп — манифестов, платформ, деклараций, вступительных статей к антологиям и сборникам остаются пока вне поле зрения исследователей: ученые пишут о политическом аспекте языка, анализируя официальные тексты или язык газет. Мы обратимся к литературным текстам, на уровне которых проявлялась борьба двух тенденций: стремления говорить о литературе и искусстве на специфическом языке, отражающем особенности образного восприятия действительности, мышления в образах, и стремления наделять язык несвойственными ему функциями, превратив его в инструмент идеологии, индоктринации. Именно в языке документов литературных групп 1920–1930- годов наиболее ярко проявилась борьба этих двух тенденций, именно в них формировался новый дискурс для описания новых реалий историко-литературного процесса тех

лет. Для новой власти язык, в том числе и язык литературы (стихи Демьяна Бедного и Владимира Маяковского, агитационная поэзия ВАПП Александра Безыменского и Александра Жарова), был едва ли не важнейшим средством формирования новой концептуальной картины мира. Поэтому первая строчка из первой советской азбуки 1919 г. «Долой неграмотность. Букварь для взрослых»: «Мы не рабы, не мы рабы», одна из самых известных идеологем советской эпохи, стала мемом на многие десятилетия.

Постановка проблемы

Рассмотрим, как реализовались идеи, формировавшие мышление нового общества, в стиле программных документов литературных групп 1920-х – начала 1930-х гг. в России. Нас будет интересовать стиль документов основных участников литературного процесса тех лет — ЛЕФ, РАПП, «Перевала», Пролеткульта и групп, вышедших из него, таких как «Кузница». Мы также проследим, как на уровне языка программных документов, названий литературных журналов и сборников, в языковом позиционировании и самоидентификации литературных групп, в заголовках произведений их членов, в провозглашаемых творческих принципах и формулировках литературно-общественной позиции проявлялась борьба двух тенденций — полифоничной, подвижной Культуры и монологичной, застывшей Культуры (Паперный, 2016, с. 17–19). Отметим факторы, повлиявшие, на наш взгляд, на формирование языка литературных программных документов пролетарских групп: опора на язык и стиль русских символистов у Пролеткульта и вышедшей из него группы «Кузница»; опора на язык партийных документов и стиль статей и выступлений Ленина у Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП); опора на язык классической литературы у Содружества писателей революции «Перевал».

Материал исследования

К программным документам могут быть отнесены не только манифесты и декларации, но также предисловия, критические статьи и собственно художественные тексты, например, «Приказы по армии искусств» Маяковского (1918, 1921), то есть то, что в то время называлось «практической эстетикой художников слова».

Один из важных элементов стиля — названия литературных групп и их печатных органов. Идеологизированные, рассчитанные на адекватное восприятие соответствующими социальными слоями названия «Вагранка», «Кузница», «Закал», «Искра», «Молодая гвардия», «Октябрь», «Рабочая весна», претендующие на статус государственных, созданных по образу партийных организаций, с уставом, пленумами, правлениями, носящие названия-аббревиатуры, столь распространенные в языке революции — МАПП, РАПП, ВАПП, ВОКП (ср. РСДРП, ВКП(б), ВЛКСМ), противопоставлялись неполитизированным названиям, подчеркивающим связь с культурой прошлого, — «Серапионовы братья», «Перевал», «Содружество», «Островитяне». Название «Перевал», предложенное Воронским, вводило перевальцев в литературный и общественный контекст эпохи, определяло литературную судьбу Содружества. Интересны изменения в наименовании «Перевала»: если первоначально акцентировался социальный признак, численность и объем («Всесоюзное объединение рабоче-крестьянских писателей»), то затем, в период дискуссионной борьбы, акцент делался как на принадлежность к революции, понимаемой перевальцами в широком смысле, так и на неформальные, в противовес РАПП, отношения, связывающие членов «Перевала», — «Содружество писателей революции».

Демонстративно противопоставлялись и названия журналов: «Октябрь», «На посту», ЛЕФ, подчеркивающие воинственность новой культуры и отказ от традиций прошлого, — «Красная новь», «Новый мир», указывающие на преемственность с журналами «Товарищества М.О. Вольфа». Подчеркнем, что нигилизм напостовцев и Пролеткульта был заимствованием идей и пафоса манифестантного сознания футуристов, для которых тотальная полемика и отрицание, провокация, заявленные в названиях манифестов и программных статей — «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Идите к черту!» (1914), «Кукиш пошлякам» (1923) и т.д. были основными составляющими.

Это был символически-демонстративный отказ от национально-культурной традиции, от «ветоши веков» как основы ниспровергнутого прошлого (культурного, литературного, языкового), ради создания нового революционного языка («общего мирового языка» — Хлебников). Создавались новые национальные алфавиты на основе латиницы. Ныгмет Нурмаков, заведующий отделом по делам национальностей Президиума ВЦИК, считал, что латинизация — это «орудие пролетарской революции», способствующее «укреплению влияния революционного пролетариата» (Нурмаков, 1934, с. 5). По приказу Льва Троцкого эсперанто как язык мировой революции изучался в отдельных частях Красной Армии. Итан Уилкоккс прослеживает эту эволюцию утопического языкового проекта большевиков (Wilcox, 2015, с. 7–25). Это было частным проявлением интернационалистской политики большевиков в 1910–1920- гг. (напомним «Злые заметки» Бухарина 1927 г. и всю борьбу с так называемой «есенинщиной»).

Естественно, что поэтика Пролеткульта и группы «Кузница», позиционировавших себя как единственных представителей промышленного пролетариата в литературе, строилась вокруг машины. Новый мир создавался для одинаковых, взаимозаменяемых, как детали машины, людей. Машина была метафорой человека, конечным результатом великого социально-инженерного проекта по переустройству мира (Генис, 2013, с. 14–24). *Общим признаком нового искусства стало расчеловечивание*: маленькое «мы» левовцев, унаследованное ими от Пролеткульта, слилось с огромным «мы» коммунизма. ЛЕФ и РАПП ставили под сомнение и творческую индивидуальность художника, говоря о «коллективном Льве Толстом наших дней» и объявляя «призыв ударников в литературу». В левовско-рапповской интерпретации личность художника стала лишь проводником социальной политики государства: «мы не жрецы-творцы, а мастера-исполнители социального заказа» (Маяковский, Брик, 1923, с. 41). Была доведена до абсурда и символистская теургия — искусство в интерпретации теоретиков ЛЕФ стало жизнестроением, искусством изменять мир в противовес традиционному для русской литературы эстетическому принципу, провозглашенному Воронским и Содружеством «Перевал», — искусству видеть мир, духовному творчеству жизни.

Основная часть

Сравнивая перевальские декларации с декларациями других литературных групп, можно увидеть их существенные стилевые различия. Для перевальцев художественное творчество не было орудием политической борьбы, хотя они настаивали, что «с общественной стороны целиком слиты с социалистическим строительством», тогда как конструктивисты, «Кузница» не разделяли искусство и идеологию, считали себя, как и «Октябрь» — МАПП, «ударным отрядом на передовых позициях идеологического фронта».

Перевальцы не провозглашали своей задачей и борьбу за коммунизм, они говорили о «художественном оформлении действительности», «оформлении читательской массы, без которой невозможно органическое развитие художника», объединении вокруг себя на «творческих

принципах молодых рабоче-крестьянских писателей». Другие группировки на первый план ставили политический характер своей деятельности: ЛЕФ говорил о необходимости «собрать воедино все левые силы», «Октябрь» — МАПП постоянно подчеркивал значение классовой борьбы в литературе. Характерно, что искусство стояло в декларациях этих групп после заявлений о диалектике («Кузница»), об эпохе социалистических революций и классовой борьбе («Октябрь»); базой искусства провозглашались производительные силы и экономические отношения («Кузница») (Овчаренко, 2018, с. 153–225).

Провозглашая свободу от формальных рамок, перевальцы не претендовали на монопольное право говорить от лица всей литературы; говорили о «человеке со всем богатством общественной и внутренней жизни». «Октябрь» же, в свою очередь, говорил о «создании единой художественной программы, идеологической и формальной», о введении в литературу «определенной системы», о «приобретении пролетарской литературой руководящего влияния в основных литературных партийно-советских органах печати». Ю. Слезкин пишет о противостоянии Воронского наступающему монологическому стилю в культуре (Slezkine, 2017, с. 272–315).

Стремление утвердиться отрицанием, заимствованное «Кузницей» у футуристов («Мы — против») выражалось в том, что в декларациях ЛЕФ, «Кузницы» и «Октября» использовались глаголы со значением разрушения: «бить», «разбивать», «раздувать пожар», «разодрать», «резать», «сметать», «разъедать», «подтачивать», «разрывать». Общественно-литературная позиция ЛЕФ выражена в названиях его статей — «За что борется ЛЕФ?», «В кого вгрызается ЛЕФ?» и в таких «милитаризованных» существительных, как «взрыв», «штурм», «война», «крепость», «фланг», «фронт». Справедливо замечание Селищева о том, что «Годы ожесточенной вооруженной борьбы, годы военного коммунизма утвердили преимущественное значение в жизни разных элементов военного содержания ... Термины военной жизни, военного строя, режима стали употребляться не только для явлений военного значения, но и явлений общественной и культурной жизни» (Селищев, 1928, с. 86). Напомним названия журналов «На посту» и «На литературном посту», альманахов «Удар», «Удар за ударом».

Много было и неологизмов, заимствованных из футуристических манифестов начала XX в., пролеткультовской поэзии и статей Алексея Гастева: «завеществляться», «мироем», «волеобраз», «вскормленцы», «смертницизм», «мертвицизм», «стихачество», «рифмачество», «эмоциология», «звукозвон». Апология техники футуристов и Пролеткульта чувствовалась и в таких выражениях, как «выковать революционные типы нового человека», «выковывать ядро пролетарского искусства», «орудие трудового слова», «аккумуляторы для собирания воли и сознаний».

Для характеристики «пролетарской литературы» широко использовались краткие причастия и глаголы совершенного вида с присущим им значением утверждения: «вскинуты перестройки», «взгромождены вершины», «выковать», «поднять», «дать» — утверждалось то, что еще не существовало. В то время как перевальцы не только использовали форму несовершенного вида, акцентируя внимание на становлении, но и глаголы движения в настоящем времени, подчеркивая тем самым процесс создания, роста, а не «стабилизационные настроения» ВАПП, стремившейся стандартизировать литературный процесс.

Язык деклараций «Октябрь» — МАПП — РАПП был фактически языком статей Ленина, языком партийной публицистики и партийных документов. Устанавливая прямую зависимость литературного творчества от классовой борьбы, они переносили ее приемы на литературу. Они говорили о «большевизации», «орабочении» литературы, «о литературном фронте»,

«решительном разоблачении» и «решительной борьбе с реакционными теориями», «примиренцах», «упадочниках», «агитации», «уклонах». В словообразовании они использовали ставшую на долгие годы продуктивной модель с суффиксом *-щин-*, приносящим отрицательное значение: «воронщина», «полонщина», «есенинщина», «клюевщина», «переверзевщина», «толстовщина».

Характерным был стиль команды, приказа, позаимствованная у футуристов система аксиом, требований. Эпоха, основным содержанием которой была борьба, отражалась в заголовках РАПП, общим пафосом которых были видоизмененные евангельские слова «Кто не с нами — тот против нас»: «За писателя материалиста-диалектика», «За одемьянивание литературы», «Против литературной безграмотности», «Против меньшевизма в литературе», «Против буржуазного либерализма», «Долой Шиллера», «Долой Плеханова!», «Воронский Карфаген должен быть разрушен».

Составлялся директивный список тем и соответствующих им литературных жанров. Характерным было и агрессивное позиционирование вапповских журналов: «На литературном посту. Двухнедельный журнал марксистской критики», «Звезда. Ежемесячный журнал литературы, критики и политики», «Красная печать. Двухнедельный орган Отдела печати ЦК ВКП». «Красная печать» (крупными буквами жирным шрифтом — авторы) необходима каждой редакции газеты и журнала, каждому издательству, типографии и книготорговле, каждому кружку рабкоров и селькоров, каждому библиотечному объединению»; «Октябрь. Ежемесячный литературно-художественный общественно-политический журнал Всесоюзной и московской ассоциации пролетарских писателей (последние два слова огромными буквами. — *авторы статьи*). Далее в рамке: «Каждый (жирным шрифтом — авторы) партиец, комсомолец-активист, активный читатель, пролетарский студент, клубный работник, библиотекарь, культурники, красноармеец должен быть подписчиком «Октября» (последние три слова жирным шрифтом — авторы). Идеологизированные названия журналов требовали соответствующего стиля саморекламы: «Печать и революция» был заявлен как «*единственный* (курсив наш — авторы) в СССР толстый журнал литературы, искусства, критики и библиографии» (Красная новь, 1927, с. 268). Все это служило для формирования монологического сознания тоталитарного общества.

Перевальцы, естественно, также использовали политический жаргон своего времени: «смычка с крестьянством», «трудовая интеллигенция», «судьбы революции», «политическая неграмотность», «социалистическое строительство», но, не без влияния Воронского, старались говорить об искусстве его же языком: «стиль художника», «художественная культура», «отражать современность», «задачи писателя», «углубленный художественный реализм». При этом их неологизмы носили совершенно иной характер и относились к философии художественного творчества — «моцартианство», «трагедийность», «движничество».

Названия программных книг перевальцев говорили о философии художественного творчества — многие названия начинаются со слова «литературный» («Литературный дневник», литературные типы, портреты, межи, будни), утверждают особое, образное видение мира — «Искусство видеть мир», «Поиски Галатеи», «Заказ на вдохновение». Они не носят императивного характера, это прежде всего — диалог с читателем (знаменитые диалоги Абрама Лежнева) — диалог, а не рапповская индоктринация с лозунговыми названиями «долой», «против» / «за».

Выводы

Язык и стиль программных документов литературных групп 1920-х–1930-х гг. являются отражением историко-литературного процесса, в ходе которого формировались три антагонистические модели культуры нового общества — революционно-утопическая, гуманистическая и тоталитарная. Проведенный анализ показывает, что это противостояние проявлялось в выборе эстетических принципов (свобода творчества / идеологическая нормативность), в определении роли литературы в обществе (специфический вид творчества / орудие классовой борьбы), что закреплялось в языке. Дальнейшая разработка этой темы восполнит ощутимую лакуну в исследованиях языка литературных групп 1920-х–1930-х гг.

Литература

1. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. 431 с.
2. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Словарь русских политических метафор. М.: Помовский и партнеры, 1994. 330 с.
3. Вежбицка А. Антитоталитарный язык в Польше. Механизмы языковой самообороны // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 107–125.
4. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М.: Наука, 2003. 390 с.
5. Винокур Г.О. О революционной фразеологии (один из вопросов языковой политики) // ЛЕФ. 1922. № 2. С. 104–118.
6. Винокур Г.О. О языке нашей газеты // ЛЕФ. 1924. № 2. С. 117–140.
7. Генис А.А. Модернизм как стиль XX века // Культурология. 2013. № 2. С. 14–24.
8. Гладков Ф.В. Цемент // Красная новь. 1925. № 3. С. 47–81
9. Горнфельд А.Г. Новые словечки и старые слова. Птд.: Колос, 1922. 64 с.
10. Гусейнов Г.Ч. Д.С.П. Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х годов. М: Три квадрата, 2004. 273 с.
11. Живов В.М. Язык и революция: Размышления над старой книгой А.М. Селищева «Язык революционной эпохи» и над процессами, которые Селищев не успел описать // Отечественные записки. 2005. № 2 (23). С. 175–200.
12. Карцевский С.И. Язык, война и революция. Из лингвистического наследия. М.: Языки русской культуры, 2000. 344 с. С. 215–266. Ссылка именно на одну работу
13. Клемперер В. ЛТІ. Язык Третьего рейха: Записная книжка филолога. М: Прогресс-Традиция, 1998. 381 с.
14. Козырев М.Я. Пятое путешествие Гулливера. М.: Текст, РИФ, 1991. 303 с.
15. Красная новь. 1927. № 1. С. 268.
16. Купина Н.А. Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. Екатеринбург – Пермь: ЗУУНЦ, 2005. 145 с.
17. Левидов М Ю. Ораторы Октября: Силуэты, записи. Харьков: Пролетарий, 1925. 169 с.
18. Леонтьева Т.Г. Вера и бунт: духовенство в революционном обществе России начала XX века // Вопросы истории. 2001. № 1. С. 29–43.
19. Маяковский В.В., Брик О.М. Наша словесная работа // Леф. 1923. № 1. С. 40–41.
20. Нурмаков Н.Н. Латинизация — орудие пролетарской революции // Алфавит Октября. Итоги введения нового алфавита среди народов РСФСР: сб. ст. М.; Л.: Власть советов, 1934. 165 с.

21. Овчаренко А.Ю. Ровесники. Содружество писателей революции «Перевал» в историко-литературном процессе 1920–1930-х годов. М.: Экон-Информ, 2018. 322 с.
22. Селищев А.М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). М.: Работник просвещения, 1928. 274 с.
23. Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.
24. Тынянов Ю.Н. Словарь Ленина-полемиста // ЛЕФ. 1924. № 1. С. 81–110.
25. Шапир М.И. Язык быта / Языки духовной культуры // Путь. 1993. № 3. С. 120–138.
26. Чудинов А.П. Очерки по современной политической метафорологии. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический институт, 2013. 176 с.
27. Яшин А.Я. (б.д.). Рычаги. URL: <http://lib.ru/PROZA/YASHIN/rychagi.txt> (дата обращения: 15.11.2018.).
28. Coeuré S. La grande lueur à l'Est. Les Français et l'Union soviétique (1917–1939). Paris: CNRS Ed, 2017. 363 p.
29. Depretto C. Introduction. 1917 en Russie : la philologie à l'épreuve de la Révolution. Politique de la langue, évolutions disciplinaires, trajectoires individuelles // 1917 en Russie. La philologie à l'épreuve de la Révolution // Revue des études slaves. 2017. P. 9–22.
30. Seriot P. Analyse du discours politique soviétique. Paris: IMSECO. 1985. 362 p.
31. Slezkine Y. The house of Government. A saga of the Russian Revolution. Princeton Univ.Press, 2017. 1128 p.
32. Wilcox E.G. Revolutionary Linguistics. The Ideology of the Soviet Esperanto Movement, 1917–1938 Department of Slavic Languages and Literatures Stanford University, 2015. 84 p.
33. Wortman R. S. The Power of Language and Rhetoric in Russian Political History. Charismatic Word from the 18th to the 21st Centuries. London & N-Y.: Bloomsbury Academic, 2017. 256 p.

References

- Baranov, A.N., Karaulov, Yu.N. (1994). *Slovar' russkikh politicheskikh metafor* [Dictionary of Russian political metaphors]. Pomovsky & Partner.
- Barthes, R. (2008). *Nulevaya stepen' pis'ma* [Writing Degree Zero]. Akademicheskij proekt.
- Chudinov, A.P. (2013). *Ocherki po sovremennoy politicheskoy metaforologii* [Essays in modern political metaphorology]. Ural State Pedagogical University.
- Coeuré, S. (2017). *La grande lueur à l'Est: Les Français et l'Union soviétique, 1917–1939* [The great light in the East: The French and the Soviet Union, 1917–1939]. CNRS Editions.
- Depretto, C. (2017). Introduction. 1917 en Russie: la philologie à l'épreuve de la Révolution [Introduction. 1917 in Russia: philology at the test of the Revolution]. *Revue des études slaves* [Journal of Slavic studies], LXXXVIII (1–2), 9–22.
- Genis, A.A. (2013). Modernizm kak stil' XX veka [Modernism as a style of the 20th century]. *Kul'turologiya* [Culturology], 2, 14–24.
- Gladkov, F.V. (1925). Tsement [Cement]. *Krasnaya nov'* [Red Virgin Soil] (3), 47–81.
- Gornfeld, A.G. (1922). *Novye slovechki i starye slova* [New words and old words]. Kolos.
- Gusejnov, G.Ch. (2004). *D.S.P.: Sovetskie ideologemy v russkom diskurse 1990-kh godov* [D.S.P.: Soviet ideologemes in Russian discourse of the 1990s]. Tri kvadrata.
- Kartsevskiy, S. I. (2000). Yazyk, voyna i revolyutsiya [Language, war and revolution]. *Iz lingvisticheskogo naslediya* [From the linguistic heritage] (pp. 215–266). LRC.
- Klemperer, V. (1998). *Yazyk Tret'ego reykhha: Zapisnaya knizhka filologa* [The Language of the Third Reich]. Progress-Traditsiya.

- Kozyrev, M.Ya. (1991). *Pyatoe puteshestvie Gullivera* [The fifth voyage of Gulliver]. Text. *Krasnaya Nov'* [Red Virgin Soil] (1927) (1), 268.
- Kupina, N.A. (2005). *Totalitarnyy yazyk: slovar' i rechevye reaktsii* [Totalitarian language: Dictionary and speech reactions]. ZUUNTs.
- Leontyeva, T.G. (2001). Vera i bunt: dukhovenstvo v revolyutsionnom obshchestve Rossii nachala XX veka [Faith and rebellion: The clergy in the revolutionary society of Russia in the early 20th century]. *Voprosy istorii* [Historical materials] (1), 29–43.
- Levidov, M.Yu. (1925). *Oratory Oktyabrya: Siluety, zapisi* [October speakers: silhouettes, recordings]. Proletariy.
- Mayakovsky, V.V., Brik O.M. (1923). Nasha slovesnaya rabota [Our literary work]. *LEF* (1), 40–41.
- Nurmakov N.N. (1934). Latinizatsiya — orudie proletarskoy revolyutsii [Latinization — an instrument of the proletarian revolution]. *Alfavit Oktyabrya* [Alphabet of October]. Vlast' sovetov.
- Ovcharenko, A.Yu. (2018). *Rovesniki. Sodruzhestvo pisateley revolyutsii «Pereval» v istoriko-literaturnom protsesse 1920–1930-kh godov* [Peers: The “Pereval” community of revolutionary writers in the historical and literary process of the 1920s–1930s]. Ekon-Inform.
- Paperny, V.Z. (2016). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Selishchev, A.M. (1928). *Yazyk revolyutsionnoy epokhi: Iz nablyudeniya nad russkim yazykom poslednikh let (1917–1926)* [Language of the revolutionary era: Observation of the Russian language in the recent years (1917–1926)]. Rabotnik prosveshcheniya.
- Seriot, P. (1985). *Analyse du discours politique soviétique* [An analysis of Soviet political speech]. IMSECO.
- Shapir, M.I. (1993). Yazyk byta / yazyki dukhovnoy kul'tury [The language of everyday life / the languages of spiritual culture]. *Put'* [Way] (3), 120–138.
- Slezkine, Yu. (2017). *The house of Government. A saga of the Russian Revolution*. Princeton University Press.
- Tynyanov, Yu.N. (1924). Slovar' Lenina-polemista [Vocabulary of Lenin the polemist]. *LEF* (1), 81–110.
- Vinogradov, V.V. (2003). *Izbrannyye trudy: Yazyk i stil' russkikh pisateley: Ot Gogolya do Akhmatovoy* [Selected works: Language and style of Russian writers: From Gogol to Akhmatova]. Nauka.
- Vinokur, G.O. (1922). O revolyutsionnoy frazeologii (odin iz voprosov yazykovoy politiki) [On the revolutionary phraseology]. *LEF* (2), 104–118.
- Vinokur, G.O. (1924). O yazyke nashey gazety [On the language of our newspaper] *LEF* (2), 117–140.
- Wierzbicka, A. (1993). Antitotalitarnyy yazyk v Pol'she: Mekhanizmy yazykovoy samooborony [Antitotalitarian language in Poland: mechanisms of self-defense]. *Voprosy yazykoznaniya* [Topics in the study of language] (4), 107–125.
- Wilcox, E.G. (2015). *Revolutionary Linguistics: The Ideology of the Soviet Esperanto Movement, 1917–1938*. Stanford University.
- Wortman, R.S. (2017). *The Power of Language and Rhetoric in Russian Political History: Charismatic Word from the 18th to the 21st Centuries*. Bloomsbury Academic.
- Yashin, A.Ya. (n.d.). *Rychagi*. Retrieved November 15, 2018, from <http://lib.ru/PROZA/YASHIN/rychagi.txt>

Zhivov, V.M. (2005). Yazyk i revolyutsiya: Razmyshleniya nad staroy knigoy A.M. Selishcheva “Yazyk revolyutsionnoy epokhi” i nad protsessami, kotorye Selishchev ne uspel opisat’ [Language and revolution: Reflections on the A.M. Selishchev’s old book “The Language of the Revolutionary Epoch” and on the processes, that Selishchev did not manage to describe]. *Otechestvennye zapiski* [Homeland notes], 2 (23), 175–200.

Alexey Y. OVCHARENKO

D.Sc. (in Philology), Associate Professor,
Head of Department of the Testology and
Lingoudidactics, the RUDN University

ОВЧАРЕНКО Алексей Юрьевич

Доктор филологических наук, доцент, заве-
дующий кафедрой тестологии и лингводи-
дактики Российского университета дружбы
народов

ovtcharenko-1959@yandex.ru

Ekaterina Yu. KULIKOVA

PhD (Pedagogical Sciences), Director of the
International Testing Center, Senior Lecturer,
the RUDN University

КУЛИКОВА Екатерина Юрьевна

Кандидат педагогических наук, директор
Международного центра тестирования,
старший преподаватель Российского уни-
верситета дружбы народов

kulikova77@yandex.ru

Nurshat G. KISSAMEDENOVA

Deputy Director of the International Testing
Center, Senior Lecturer, the RUDN University

КИСАМЕДЕНОВА

Нуршат Гадылбековна

Заместитель директора Международного
центра тестирования, старший преподава-
тель Российского университета дружбы
народов

nurshat_k@mail.ru

CULTURAL MEANINGS OF ACTUALIZATION OF THEATRE DOCUMENT RESOURCES¹

КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ДОКУМЕНТНЫХ РЕСУРСОВ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Abstract. Among the carriers of cultural meanings and definitions, as well as the features of their symbolization of theatrical heritage, documentary arrays (book collections, archives, museum exhibits, etc.) play an important role. Their diversity, which forms the basis of the documentary collections of specialized libraries, necessitates a projective-creative approach to their inclusion in the space of modern theater art.

The article reflexes the stages of theatrical legacy accumulation:

- Collection and analytic-synthetic processing of documents submitted to the memory institute, introduction of previously unpublished documents;
- The stage of forming a memorial component of socio-cultural design, which is associated with the “mobilization” of the world;
- Stage of restoration (resurrection) of time and place (chronotope);
- The digitalization of the legacy of the institute of memory, which makes it possible to highlight the most important and interesting aspects of exhibitions, expositions.

These stages are united by the general problem of finding the scientific sense of collecting, storing, cataloging, and representing (from the introduction of new documents to exhibition activities). Based on this, the author considers the functioning of a specialized scientific library as a social institution, a memory institution that actively integrates library forms with museum and archive ones. The article reveals the role of theatrical compositions, immersive performances created on the basis of documents stored in the library.

As a result, the author shows that the memorial component of the sociocultural design of modern reality allows us to build a concept of the fullest possible reflection of the past from the life of outstanding personalities, and ultimately theatrical Russia. The result of this process is the achievement of mobility, stability and compatibility of the elements of the library-museum. In this sense, the Central Scientific Library of the Union of Theater Workers of the Russian Federation is a laboratory of “accumulative memory,” where everything is collected, classified and analyzed, which creates the completeness of the collection, building up new knowledge, and recreates a “picture of the world”, in this case, theatrical, turning the library institution into a single cluster of cultural and scientific communications.

Keywords: actualization of theatrical heritage, cultural meanings of the texts of theatrical art, “library-archive-museum” triad system

Аннотация. В ряду носителей культурных смыслов и значений, а также особенностей их символизации в театральном наследии важное место занимают документные массивы (книжные коллекции, архивы, музейные экспонаты и т.п.). Их разнообразие, составляющее основу

¹ Translated by Anna Wilczynska, University of Birmingham (UK).

документных фондов специализированных библиотек, обуславливает необходимость проективно-творческого подхода к включению в пространство современного театрального искусства.

В статье отражены этапы накопления театрального наследия:

- сбор и аналитико-синтетическая обработка документов, поступающих в институт памяти, введение в научный оборот ранее не публиковавшихся документов;
- период формирования мемориальной составляющей социокультурного проектирования, который связан с «мобилизацией» мира;
- этап восстановления времени и места (хронотопа);
- цифровизация наследия института памяти, которая позволяет высветить самые важные и интересные аспекты выставок и экспозиций.

Этапы эти объединены общей проблемой поиска науковедческого смысла собирания, хранения, каталогизации, репрезентации (от введения в оборот новых документов до выставочной деятельности). Исходя из этого, автор рассматривает функционирование специализированной научной библиотеки как социального института, учреждения памяти, активно интегрирующего библиотечные формы с музейными и архивными. В статье раскрывается роль театрализованных композиций, иммерсивных спектаклей, созданных на основе документов, хранящихся в фондах библиотеки.

В итоге автор показывает, что мемориальная составляющая социокультурного проектирования современной действительности позволяет выстроить концепт максимально полного отражения прошлого из жизни выдающихся персоналий, а в конечном счете — театральной России. Результат этого процесса — достижение подвижности, стабильности и сочетаемости элементов библиотеки-музея. В этом смысле Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей РФ — это лаборатория «накопительной памяти», где собирается, классифицируется и анализируется все, что создает полноту собрания, наращивая новое знание, и воссоздает «картину мира», в данном случае — театрального, превращая библиотечную институцию в единый кластер общекультурных и научных коммуникаций.

Ключевые слова: актуализация театрального наследия, культурные смыслы текстов театрального искусства, триединая система «библиотека-архив-музей»

In recent decades, an array of questions about the essence of cultural and historical memory and the perspectives of its actualization through institutionalisation is being more and more articulated. According to a German scientist Aleida Assmann, a profound purpose of the “storage memory’s” daily activity is to be a bridge between the past, present and future through the actualization of preserved values (Assmann, 2004, p. 368). The Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation (further on referred to as TsNB STD) is one of such bridges. The origin and architectonics of this library create the basis for a further more detailed exploration of the specific nature of this theatrical heritage subject. The TsNB value fund is a metatext that sets the need to solve the problem of the dividing line between the accumulation of achievements of the past and the qualitative parameters of their inclusion in the context of contemporary theatre culture.

TsNB STD started its multi-faceted activity of a sociocultural institution on the 17th of November (under the Julian calendar) 1896 when the Moscow Theatre-Statistical Office of the Russian Theatre Society (RTO) was established under the patronage of Russian Emperor. Playwrights Aleksey Potekhin and Aleksander Sukhovo-Kobylin, Satirical novelist Nikolay Leykin, founder of the Theatre

Museum Aleksey Bakhrushin and a number of other Russian cultural figures were the first to donate editions to the library.

Over time, the VTO library turned into a major scientific institution, became a central one and formed STD (VTO) regional library offices. It is worth noting the Iconographic Department establishment which catalogues count over 600K cards, collections of photographs and theatre sketches (as of today).

The book and magazine holding of the library contains around 500K publications in more than thirty world's languages (as of 2019). The library holds prompt, director and manuscript copies of plays. The holding contains **personal book collections** of Dmitry Orlov, Faina Ranevskaya, Sofia Pilyavskaya, Maksim Shtraukh, Grigory Yaron, Aleksander Anikst, Leo Deutsch, Sergey Yermolin-sky, Alexander Vadimov, and other icons of Russian culture. A **Manuscript Department** was established on the basis of the VTO Memoir Commission (1967) that holds archives and document materials of Konstantin Stanislavsky, Aleksander Tairov, Alisa Koonen, Vsevolod Meyerhold, Mikhail Chekhov, Yuri Zavadsky, Aleksander Popov, Konstantin Babanin, Mikhail Mordkin, Sergey Flerov, Boris Izrailevsky, and many others.

The TsNB STD document holding includes **theatrical heritage** of Russian immigrants, in particular the archive and library of Aleksander Turintsev (Paris), the archives of Serge Lido, Yekaterina Roschina-Insarova, Sofia Fyodorova.

In 1937, the VTO Bibliographic Office was established to become part of the library further on. The Office was organized by Artavazd Aganbekyan (1894–1967), theatre theorist, Honored Cultural Worker of the RSFSR (1966), and Head of the library from 1943 through 1967. The collection of the Reference and Bibliographic Office has around seven million cards. The Office holds reference apparatus catalogues by theatrical personalities (directors, actors, artists, critics, reviewers of both Russian and foreign theatres), titles and awards (through 1985), theatres of Moscow, Saint Petersburg, Russian Federation, CIS countries, repertoire of RF theatres and other countries, RTO and VTO members. The classified theatrical catalogue contains information on the art, theory and history of theatre.

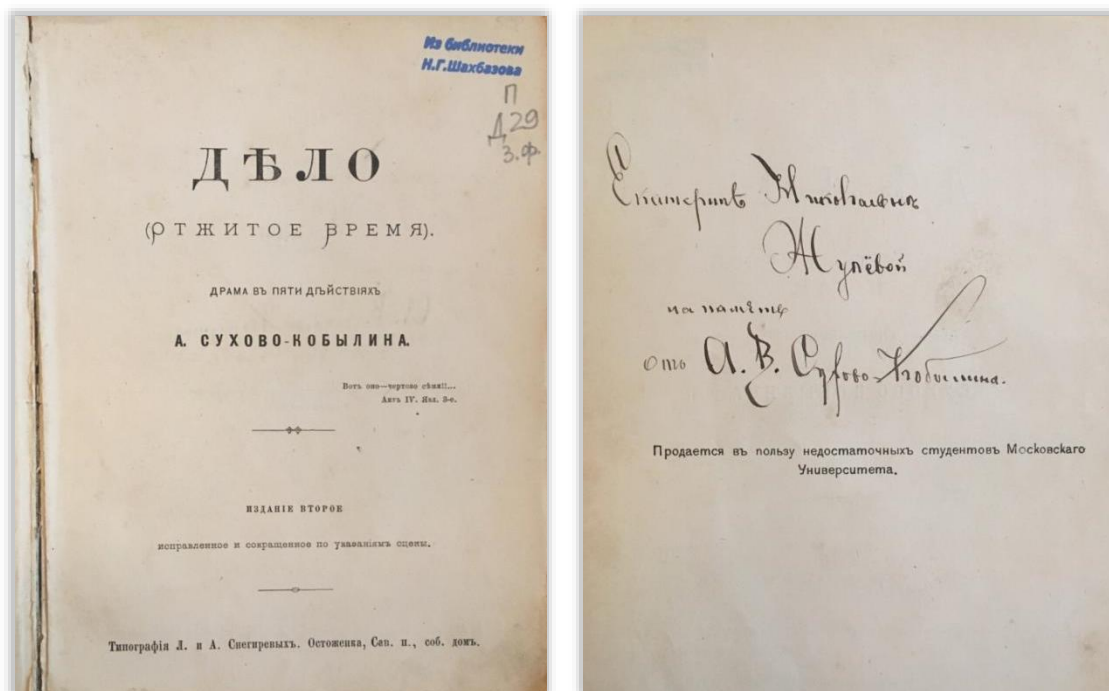
The Central Scientific Library of STD is a system that integrates the book stock (including personal collections as well), manuscript department and the branch “Personal collections. Memorial Apartment of the USSR People’s Artists Boris Tenin and Lidia Sukharevskaya.”

These architectonics of the STD Central Scientific Library demonstrates not only the scale of its cumulative potential, but also the importance of the design and creative aspects of functioning as a cultural memory institution. In our opinion, the strategy of searching and testing the most effective ways to actualize the theatrical heritage correlates with the following statement by Yury Lotman: “As a creative mechanism, cultural memory is not only panchronous but also withstands time. It preserves the past as the abiding.” (Lotman, 1992, p. 200)

From this viewpoint, special attention should be paid to the historical “cross section” of the TsNB document holding formation. Initially, the library obtained private collections. As a rule, personal libraries hold the most valuable iconography copies, drawings, sketches, photographs, and ex-libris. Some of the personal libraries were obtained or received as donations in their full volume; in other collections, only books were taken, while the archive part of the documents was sent to RGALI (TsGALI) for storage. Some books are absolutely rare. Therefore, we hold editions of the “Trilogy” by the famous playwright Aleksander Sukhovo-Kobylin, play variants, including the ones with inscriptions, papers by researches of his work, newspapers and magazines of the mid-XIX century. At

some point, Sukhovo-Kobylin donated part of his book collection to the library of the RTO Moscow Theatre-Statistical Office (fig. 1).

Fig. 1. Aleksander Sukhovo-Kobylin. *The Case (Obsolete Time)*. Second edition. L. and A. Snegiryov Typography. 1887. With a dedicatory inscription to the Aleksandrinsky Theatre actress Yekaterina Zhuleva



These data serve as one of the new bases for creating a coherent picture of the historical and literary development in the XIX–XXth centuries; the archival texts introduced into the scientific circulation are considered for further interpretation and commenting; the most important ones are the texts by Aleksander Sukhovo-Kobylin that should be used for publishing his works. And this is not only a reader meeting with an artifact but a human meeting with another human.

The library performs many functions and serves as a reference point in the topography of theatrical Moscow. In this regard, it should be pointed out that TsNB STD is two minutes away from the State Institute for Art Studies, ten minutes away from the Moscow Art Theatre School, and fifteen minutes away from the Russian Institute of Theatre Arts GITIS. The following factor contributes to the effective use of theatrical heritage: TsNB has a simplified and accelerated model for handing out materials—you do not have to wait for an hour, two, or half a day. In the earlier years before the digital boom, this allowed to make working with library materials more productive. Another essential point is that TsNB space provides for daily contacts and communication with the actual carriers of cultural memories. Since 1967, the team of librarians, theatre theorists, philologists have been headed by Vyacheslav Nechaev—archivist, historian, bibliographer, and publicist.²

STD library’s activity refutes the improper take on the “library-archive-museum” system only as

² He has turned the library into a very academic institution, bringing together books, archives and illustrations collections. Vyacheslav Nechaev is the creator of the libraries of the regional branches of the Union of Theatre Workers.

the cause of source-study thinking, while it is the main depository of science memory—theatre art in this case—that cannot be shifted to the sidetrack. As Evgeny Rashkovsky rightfully noted: “it is this question of the current alienation and atomization of science that strongly suggests a special, irreducible and not yet fully understood scientific vocation of the entire library-archive-museum complex in all the diversity and richness of its recorded and unrecorded functions (not to mention its human composition).” (Rashkovsky, 2017, p. 9) The same viewpoint is shared by the famous German researcher, Doctor of Science at the Humboldt University in Berlin, Elmar Mittler when he mentioned that “the cultural turn in historical studies makes the exploration of libraries an outstandingly interesting field for science. Currently, there is a focus on the problem of libraries—a library is like history as it is part of the human interpretation of the world” (Mittler, 2017, S. 520).

Of course, there are a few moments related to the storage, preservation and representation of physical catalogues and non-digitalized originals that make these memorial activities of TsNB problematic. First, the actual digitalization requires expensive processes, new methods and tools are needed, but it is not clear whether they will preserve the authenticity of the materials.

Secondly, any collection has a cost factor, thus raising the issue of availability of unofficial documents, unpublished manuscripts and their further release.

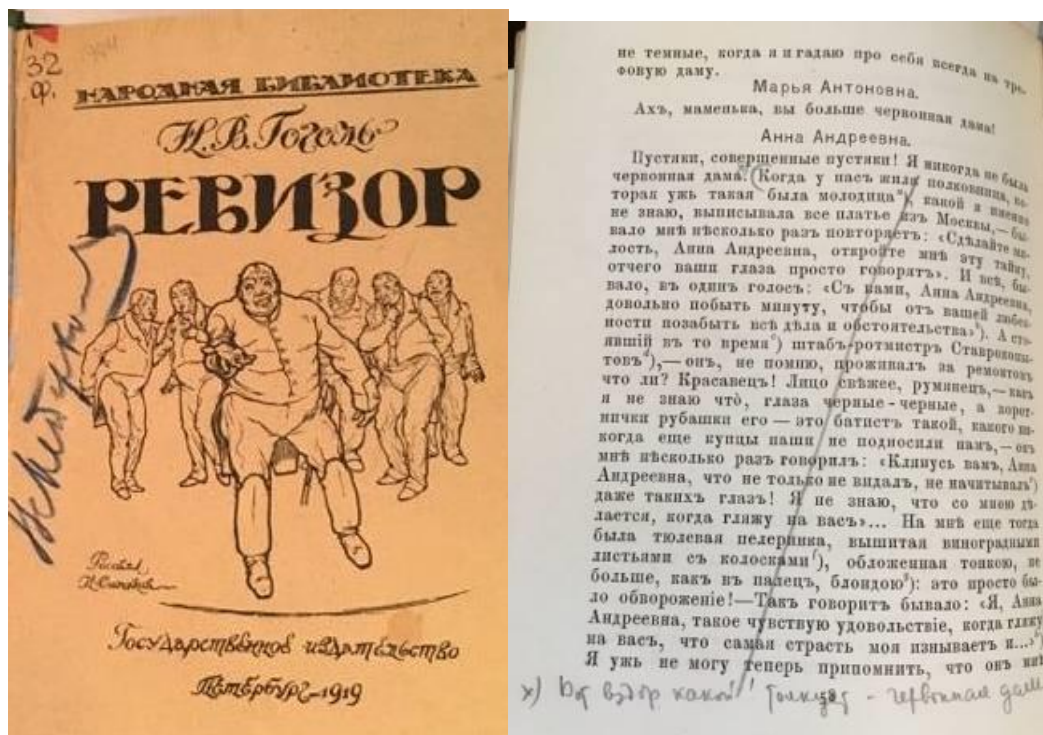
Thirdly, the advancing chemical decay of regular information carriers, especially paper, cardboard, tape and video recordings, etc. requires special storage measures.

Fourthly, we believe that increased and justified demands for availability should be accompanied by a shift of focus on internal resources, which implies a certain financial stability. Such collections should be indivisible and exist as a whole as this is the only way to create a dialogue between generations and transmit the sublime style of cultural inheritance.

Of course, the content and creative productivity of inter-generational communication in the cultural place are not formed on their own but presuppose committed actions made by the memory institutions' staff. The subjectivity of storage and actualization processes applied for cultural heritage in general and theatrical heritage in particular is perfectly demonstrated by the story how Vsevolod Meyerhold, his director's experiments and reviews of them were brought back from intellectual and creative oblivion. The task of bringing the name of the great director back to the national culture, including the theatrical world after several decades of taboos required diverse efforts, commitments and civil courage. After Meyerhold was arrested in 1939, his books and part of the archives were purchased through old book stores by the All-Russian Theatrical Society (VTO), that had been searching for and buying books from this collection for several years. A detailed story about it is told in the publication of the library employee Natalia Balatova (Balatova, 1997).

This collection includes books with Meyerhold's autographs, dedicatory inscriptions to Meyerhold which show the circle of creative connections from his early youth to the last years of his life, director's scores, fragments of staged plans (for example, “Krechinsky's Wedding” by Aleksander Sukhovo-Kobylin, “Camille: The Lady of the Camellias” by Alexandre Dumas fils, “Masquerade” by Mikhail Lermontov, “The Government Inspector” by Nikolai Gogol) (fig. 2).

Fig. 2. Nikolay Gogol. *The Government Inspector. Comedy in 5 acts.* Pb.: Gos. izd., 1919. 125 p.



A typewritten copy from the Manuscript department of TsNB STD was transcribed and restored. It is a piece called “Tiara veka,” (“Tiara of the Century”) compiled and translated by Ivan Aksyonov in 1922, based on two plays by Paul Claudel “The Hostage,” “Stale Bread.” The play was intended for the Meyerhold theatre (“Tiara veka”, 2015). The TsNB STD Manuscript Department holds the materials of director’s unfulfilled plans, transcripts of rehearsals, meetings of the Artistic and Political Council, discussions of the performance at the Chief Directorate for Repertoire Control (Glavreper-tkom) and public disputes about it (fig. 3).

Fig. 3. Photo from the archive of Anna Varpakhovskaya. The photo shows members of the Meyerhold Commission and artists who worked with the director. The meeting was held in 1964 on the 6th floor of the House of Actors (Gorky street, 16) on the occasion of the director's 90th anniversary³



The TsNB STD branch “Memorial Apartment of the USSR People’s Artists Boris Tenin and Lidia Sukharevskaya. Personal Collections” is a clear confirmation of how valuable the presentation of cultural heritage in its physical, spiritual, and artistic forms is. According to the will of Boris Tenin, by the decision of the Moscow Government, his apartment was donated to the Union of Theatre Workers and has become a branch of the RF STD Central Library.

In our opinion, the memorial apartment of those outstanding theatre and film personalities possesses all the characteristics of a place of memory. According to the author of this concept, Pierre Nora, “A play of memory and history creates a memory site, and the interaction of both factors allows their reciprocal over-determination. First of all, there must be a will to remember.” (Nora, 1999, p. 40)

³ Participants of the meeting:

Leonid Varpakhovsky (1908–1976), director, research associate at the Meyerhold Theatre from 1933 through 1935;

Erast Garin (1902–1980), actor at the Meyerhold State Theatre from 1922 through 1936, theatre and film director;

Nina Grigorovich (1899—1978), actress;

Igor Ilyinsky (1901–1987), actor at the Meyerhold Theatre 1920–1935, theatre and film director.

Elena Loginova (1902–1966), drama actress, assistant director;

Khesya Lokshina (1902–1982), actress, assistant director at the Meyerhold State Theatre;

Anatoly Pappe (1908–1980), composer, conductor, music director at the Meyerhold State Theatre;

Nikolay Sibiryak (1889–1974), actor, director, worked at the Meyerhold State Theatre (1922–1938).

Nikolay Sokolov (1903–2000), artist, graphic artist. Member of the “The Kukryniksy” group, took part in creating decor for the Meyerhold Theatre performances.

Aleksey Temerin (1989–1977), actor, photographer of the Meyerhold Theatre performances.

Aleksander Fevral'sky (1901–1984), theatre theorist, art expert, critic; studied at the State Higher Directors Workshops or Vsevolod Meyerhold; the author of books about Vsevolod Meyerhold;

Nikolay Frolov (1900–1968), actor, photographer at the Meyerhold Theatre.

Dmitry Shostakovich (1906–1975), composer, pianist, author of music for “The Bed Bug” based on the piece by Vladimir Mayakovsky.

Complete attribution of the place and people in the photo became possible only thanks to the materials and bibliographic information stored at the library.

The peculiarity of the TsNB branch as a place of memory is that the memorial apartment carries information not only about the creative path and cultural preferences of Boris Tenin and Lidia Sukharevskaya, but also about the artistic life of several decades. Tenin's library has a number of unique cultural and historical parameters. It also contains reference literature: 86 volumes of the Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary; 57—the Granat Encyclopedic Dictionary, reference books; encyclopedias, dictionaries by industries: cinema, theatre, and fiction—both Russian and foreign; literature on fine arts, literary studies.

Periodicals section which holds the following sets of theatrical publications contributes to the expansion of opportunities for studying the cultural context of the XIXth—20's of the XXth century: *Teatr i Iskusstvo* (Theatre and Art) (1897–1917); *Lyubov k Tryom Apelsinam* (The Love for Three Oranges) (1914–1916); *Novy Zritel* (The New Spectator) (1924–1929) and others; purely bibliographic magazines: *Russky Bibliofil* (Russian Bibliophile) (1911–1917), *Sredi Kollektionerov* (Among Collectors) (1921–1924). Complete sets of the following magazines are a rarity: *Apollon* (Apollo) (1909–1917), *Starye Gody* (Old Years) (1907–1916), *Stolitsa i Usadba* (Capital and Manor) (1913–1916); such popular and luxuriously published editions as *Mir Iskusstva* (The World of Art) (1899–1904), *Zolotoye Runo* (Golden Fleece) (1906–1909), *Zhar-Ptitsa* (Firebird) (Berlin edition. 1921–1926).

A collection of humour magazines: *Krokodil* (Crocodile) (since 1922), *Satirikon* and *Novyi Satirikon* (New Satyricon) (1908–1917), *Smekhach*, *Chudak* (Weirdo) and magazines in foreign languages, in particular, a collection of the French *La caricature* (1833–1835) with political caricatures by Honoré Daumier, the German satirical weekly *Simplicissimus* established in 1896 by a Munich-based publisher Albert Langen and cartoonist Thomas Heine and many more.

Tenin's love for extravaganza and eccentricity became the reason and the basis of a special section which was called *Smekhoteka*. It contains clippings with caricatures from various sources as well as original caricatures made by artists. There are about 50 folders with caricatures and comic drawings in the collection. Acknowledged as one of the best national bookplate collections, the *Ex-libris* collection has educational and aesthetic value and counts 11K items. Two thousand of them are so-called theatrical *ex-libris*, i.e. bookplates related to theatre in the broad sense of the word. The collection can also boast bookplates of various personalities: from the owners of first theatres to contemporary playwrights, theatre directors, actors, and artists (fig. 4, fig. 5). Among them are: Antioch Kantemir, Anton Chekhov, Vladimir Davydov, Arkady Averchenko, Feodor Chaliapin, Evgeny Vakhtangov and others. Artworks by: Yury Annenkov, Léon Bakst, Mstislav Dobuzhinsky, Alexandre Benois, Konstantin Somov, Vladimir Favorsky.

Fig. 4. A friendly caricature of Vasily Merkuriev (1904–1978)—Soviet theatre and film actor, director, teacher, People’s Artist of the USSR. Drawn by Erich Mordmilovich (1903–1968)—graphic artist, theatrical artist, member of the Artists’ association

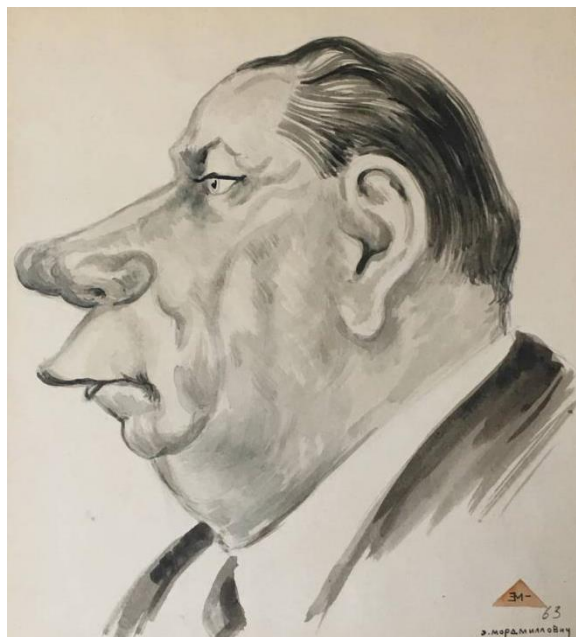


Fig. 5. Teffi (Lokhvitskaya and after her marriage Buchinskaya) Nadezhda (1876–1952): writer, poet, playwright, satirist; author of satirical verses, humorous stories, cameo theatre plays, the 4-act play “The Hurdy-Gurdy of Satan” (Maly Theatre, 1915). Emigrated. Passed away in Paris. After her departure, books from Teffi’s library with this ex-libris could be found in the old book stores of Leningrad. A small St. Petersburg archive is held at RGALI. Kn. zn., lit., 53x60 art. Nikolay Kalmakov in 1913 (PTb)⁴



⁴ All comments to the illustration are given in Boris Tenin’s edition.

Being of undoubtful cultural and historical significance, the private archive of Boris Tenin and Lidia Sukharevskaya contains biographical materials, plays and stage adaptations by Sukharevskaya, lines with notes and remarks, notebooks. The archive has a lot of letters from various senders, writers, actors, and directors: Nikolay Gorchakov, Sergey Yutkevich, Igor Iliyinsky and others. Tenin's correspondence with the French writer Georges Simenon in connection with the brilliant performance of Maigret role is of particular interest. Studying mails, you can always trace international creative contacts within a certain historical period. Some aspects of how the apartment of Tenin and Sukharevskaya functions are described in detail in the article by the author of this very work (Sidorenko, 2017).

What has been said about the memorial apartment makes it possible to imagine it as a metatext of culture within which everything is interconnected in semantic, value, and communicative meanings, indicating not only the commemorative and archival functions but turning it into a theatrical laboratory or a small stage platform. According to Bruno Soares, a research specialist at the Federal University of Rio de Janeiro: "In a play, when the audience crosses the gates of a theme park or reaches the state of a museum, the boundaries between theatrical reality and social order disappear, as well as the constructed borders separating the subject from the object." (Soares, 2016)

The exposition form of overcoming oblivion is one of those traditions of TsNB as a specific institution of cultural memory that promotes featuring phenomena and personalities in various areas of art. This is evidenced by a number of expositions and here I will focus only on three of them: **1)** The Russian Diaspora. Serge Lido. World Ballet in Photos. Exhibition Catalogue. M.: 1991 (booklet). The exposition opened on the 13th of September, 1991, at TsNB. The diary of ballerina Matilda Kshesinskaya is among the donations of Serge and Irene Lido. **2)** An exhibition of bookplates from the collection of the People's Artist of the USSR Boris Tenin (1985, Moscow, TsNB), a catalog was published (Katalog vystavki knizhnykh znakov iz sobraniya narodnogo artista SSSR B.M. Tenina [...], 1983). **3)** In the light of problematic application of cumulative and project-creative approaches to various aspects of theatrical heritage, an exhibition dedicated to the work of the playwright Aleksander Arbuzov (1908–1986) and his workshop that was established in the early 70's of the XXth century, is especially interesting. "The Arbuzov Studio Cabinet" was opened at the exhibition on September 26th, 2001. The following studio residents whose plays are included in the repertoire of contemporary theatres took part in the opening: Lyudmila Petrushevskaya, Anna Rodionova, Olga Kuchkina, Boris Balyasnyi, Arkady Inin, Aleksander Kazantsev, Vladimir Karasyov, Lev Korsunsky, Mark Rozovsky, Viktor Slavkin, Arkady Stavitsky.

The TsNB Manuscript Department has a great potential for cultural and historical continuity. For instance, it holds a unique manuscript of an unpublished Theatrical Encyclopedia. Its release was planned in the 1920's and scheduled for the first half of 1935 with Academia publishing company. But due to historical circumstances, the encyclopedia never came out. Only in the period between 1961 and 1967, six volumes of the Theatrical Encyclopedia under the editorship of Stefan Mokulsky was published.

Comparing this edition to the original manuscript, it can be noticed that time has erased facts and names from its pages. There is no information about the Leningrad-based Balaganchik Theatre (1921–1926), about the Open Theatre on the water (Amphitheatre on Kamenny Island) that was constructed in Petersburg in 1920 by the architect Ivan Fomin and existed until 1924. The US Yiddish workers' theatre ARTEF, which for 5 years was headed by Boris Schneider is not mentioned

either. There is not a single word about the Theatre of the Volga Germans (GANT), which worked in the city of Engels since 1931 (Lipatova, 2002, pp. 82–92).

All the evidences of these creative teams are held in the TsNB Manuscript Department which also features archival storage including card catalogues with personal records of RTO / VTO / STD members. They contain information that allows determining the dates of life, creative path, the nature of professional activity of a theatre employee. Thus, the memorial significance of the TsNB cumulative potential is strongly confirmed.

The Fund of texts and artifacts related to the theatrical legacy of the Russian diaspora promoted more opportunities for actualization of information and creative memory for bringing theatrical events and personalities back from oblivion. TsNB staff began to develop this section in 1967. Even back then, the library set itself a task to collect all publications related to theatre and drama that were published abroad in Russian. Here, it's worth mentioning an article by Vladimir Nechaev detailing this aspect of the library's activities (Nechaev, 2013).

The first arrivals were random. Viktor Dandre "Anna Pavlova" (Berlin, 1938); Evgeny Znosko-Borovsky "Russian Theatre of the Early XXth Century" (Prague, 1925); Sergey Lifar "Dyagilev with Dyagilev" (Prague, 1939); Mikhail Chekhov "On the Actor's Technique" (1946), etc. Many books were received with personal collections. Among them, for example, is the above-mentioned library of Aleksander Turintsev, Russian emigrant of the first wave, member of the legendary Poets of Prague Skeet, who in 1927 cut off all ties with the literary world. From 1961 to 1984 father Aleksander served as rector of the Parish of Three Saints in Paris. Collected by Turintsev in the 1920–1980's, the library of rare books together with part of his archive was donated to TsNB by Turintsev's son in 2001. (Prepared by the head of TsNB Vyacheslav Nechaev, a book of poems by Aleksander Turintsev was published for the first time in 2012 (Turintsev, 2012, p. 88)).

The following theatrical editions are of particular interest: *Vokrug Iskusstva* (Around Art) by Sergey Bertenson (Bertenson, 1957), *Istoriya Sovetskogo Teatra* (History of the Soviet Theatre) by Nikolay Gorchakov (Gorchakov, 1956), *Muza i Moda* (Muse and Fashion) by Aleksander Metner (Metner, 1950) etc. Books in foreign languages make a large section of father Aleksander Turintsev's library. Boris Kochno, Aleksander Shmeman, Pavel Kovalevsky, Aleksander Polovtsev, Tatiana Metternich are among the authors. In 2013, the catalogue (Sedova, 2013, p. 239) was published.

Many books have dedicatory inscriptions of famous writers, public figures, artists, and member of the clergy. Through the study of theatre and art history documents in the TsNB STD holding—letters, memoirs and autobiographical testimonies of art community members—allow contemporary specialists to delve into the contexts of the past and reconstruct the meanings and symbols that were typical for them.

Carriers of valuable information in all the diversity of its forms are as follows:

a) private libraries of directors and actors including books, archival documents and museum artifacts in their integral unity, which reveal generational memory, spirit of the age, and creative potential of an artistic personality;

b) thematic collections that record expert's professional tools, spatial and temporal characteristics, books for staging; bibliographical rarities identifying details of the historical environment and aesthetic principles, moral attitudes and interests;

c) marginal notes reflecting artist's cultural priorities and tastes in their life and creative work.

The very processes of collection, storage, academic description and informing contain a huge scientific potential. The daily work of those who form and catalogue the theatrical documentation

holding is essential both from scientific and practical perspectives. Referring to Aleida Assmann, modern German researcher M. Walz states that “through their selective actions, these cultural memory institutions take decisions about ‘forgetting’ and ‘non-forgetting’ of information, with commissioners for science in the society being the working scientific and sociological elite.” (Walz, 2016, S. 27)

A specialised library being a cultural memory institution has a number of daily work perspectives to understand:

1. sustainable traditions in the community and cultural heritage that determine the attitude of communities to the past;
2. actions of collective memory creators that are recorded in the cultural texts and activities for their preservation and translation;
3. consumers and readers of the texts of memory who accept, reject or transform what the first two subjects have to offer.

These perspectives are inseparable from the strategy of accumulation, preservation, and representation of theatrical texts and artifacts of the past. We should emphasize that the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation is not only a laboratory of cumulative memory but also an organizer of creative meetings of modern theatrical figures with their predecessors. For several decades, TsNB STD has been working to transform the library-museum-archive system into a single cluster of general cultural and scientific communications.

The recognition of TsNB as a subject of various aspects of inheritance goes beyond Russian readers: every year, more and more foreign researches refer to the holdings of books, documents and illustrations. Here are some names of specialists who study various aspects of Russia’s theatrical culture development:

- *Erin Hutchinson* (PhD student in history at Harvard University, topic “Culture and Power in the Soviet Union (1950–1991)” (dissertation)—collection of materials and research work;
- *Robert Crane* (University of Pittsburgh, Department of Slavic Languages and Literatures) studies archival materials, articles and books on amateur theatre and theatre of the peoples of the USSR (1917–1941);
- *Daniela Terehoff Merino* (master’s student at the University of São Paulo) writes an academic paper “Leopold Sulerzhitsky at the First Moscow Art Theatre Studio”;
- *Natasha Takeuchi* (PhD student at the MSU Institute of Asian and African Studies): “Fyodor Sologub and His Plays. The Idea of ‘Theatre’ Through the Example of ‘Sonya’ Motif” (dissertation)—materials from the library’s holdings;
- theatre theorist *Katarzyna Osinska*, author of the book in Polish “Russian Theatre of the XXth Century” which is based on active studying of file catalogues and archives from the TsNB STD archives;
- *Fausto Malcovati* (Professor of Russian literature at the University of Milan, author of monographs about Stanislavsky, Dostoyevsky, Vyacheslav Ivanov. Compiling editor of text collections by Stanislavsky, Meyerhold, Vakhtangov in Italian) collects materials for a book about Vyacheslav Ivanov and the Theatrical Department of the People’s Commissariat for Education.

This continuing and varied interest of foreign specialists in the history of Russian/Soviet theatre and literature shows how relevant the preserved documents are and demonstrates their rightful, though sometimes insufficient representation. And on the other hand, it expands the boundaries of

actualization of cultural meanings. Theatrical heritage exists not only as a huge massive of texts and artifacts but also as a space of proper names. German historian Hermann Glaser emphasizes that “historization” as a process is the replacement of individual (personal) short memory which brings relativization and distancing. Such cultural forms of communication as literature, fine arts, and theatre can, however, compensate for this loss. Thanks to “technologies” from the past (books, paintings, records, films), it became possible to reproduce a recorded life—“history as a memory” was born (Glaser, 2012/2013).

The audio performance “The Time that...”—almost a detective story of how the archive of Vsevolod Meyerhold and the materials depicting his creative experience was saved—is an example of successful implementation of the project-creative approach to the development of theatrical heritage in the current social and cultural environment. The play by Asya Voloshina is based on a true story of saving documents which has become a civil and professional deed of the TsNB bibliographic office staff Irina Panova and Irina Mitrofanova, who in 1939 hid folders with documents and catalogue cards related to Vsevolod Meyerhold. The idea of the play belongs to the STD Deputy Chairman Dmitry Mosgovoy and the realization—to the Petersburg director Semyon Aleksandrovsky. Running in the library’s reading room, “The Time that...” is nominated for the Golden Mask 2020 in the Experiment category. “This is yet another example of how cultural memory allows you to extract intermediately preserved information even in the hardest circumstances.” (Silence, screen, and spectacle, 2015, p. 23)

Included in the Golden Mask 2020 long list, a biopic of Aleksander Galich “Right to Have a Rest” is yet another performance staged at the library. It was created at the Brusnikin’s Worskhop Theatre by directors and actors Sergey Karban and Igor Titov. According to the fair judgement of the modern Russian culture expert Varvara Sklez,—“the very fact of ‘reviewing’ a particular process using theatrical means makes it possible for the viewer to develop an attitude to certain events” (Sklez, 2013, p. 30).

Hence the unquestionable importance of cultural meanings of theatrical documents actualization on the project and creative basis of the “library—museum—archive” system functioning. This is a response to the current challenges when book and archive iconographic collections do not work as document custodians but as co-producers of a new theatrical reality influencing future generations of creative professionals. Changing the relationship between the preserved theatrical document, performance creator and the audience, the current interest in “documentary” theatre which implies direct engagement in the stage action makes the cultural practices of a theatrical library especially relevant. As Elmar Mittler points out, “books and other printed sources of information play a crucial role in the communicative construction of social and cultural reality. Reading a book is no longer perceived as a passive action, but rather acquires an important sociocultural meaning.” (Mittler, 2017, S. 516)

* * *

В последние десятилетия все в большей степени артикулируется комплекс вопросов о сущности культурно-исторической памяти и перспективах ее актуализации посредством институционализации. Глубинный смысл повседневной деятельности «памяти-хранилища», по справедливому суждению немецкой исследовательницы А. Ассман, состоит в том, чтобы посредством актуализации сохраненных ценностей быть мостом между прошлым, настоящим и будущим (Ассман, 2004, с. 368). Одним из таких мостов является Центральная научная биб-

лиотека Союза театральных деятелей Российской Федерации (в дальнейшем ЦНБ СТД). Генезис и архитектура библиотеки дают основание для более подробного раскрытия специфики этого субъекта наследования в сфере театральной культуры. Ценностный фонд ЦНБ представляет собой тот метатекст, который задает необходимость решения проблемы водораздела между кумуляцией достижений прошлого и качественными параметрами их включения в контекст современной театральной культуры.

Отправным моментом многогранной деятельности ЦНБ СТД в качестве социокультурного института является открытие 17 ноября (по старому стилю) 1896 года в Москве Театрально-статистического бюро с библиотекой при Русском театральном обществе (РТО), состоящего под августейшим покровительством Государя Императора. Первыми жертвователями изданий в пользу библиотеки были драматурги А. Потехин и А. Сухово-Кобылин, писатель-сатирик Н. Лейкин, основатель театрального музея А. Бахрушин и ряд других деятелей русской культуры.

Со временем библиотека ВТО превратилась в крупную научную институцию, став центральной, сформировала библиотеки региональных отделений СТД (ВТО); стоит отметить создание иконографического отдела, имеющего свои каталоги, насчитывающие на сегодняшний день более 600 тыс. карточек, собрания фотографий, театральных эскизов.

Книжно-журнальный фонд библиотеки насчитывает около 500 тысяч изданий более чем на тридцати языках народов мира (данные на 2019 г.). Библиотека располагает суфлерскими, режиссерскими и рукописными экземплярами пьес. В фонде хранятся **личные книжные собрания** Д. Орлова, Ф. Раневской, С. Пилявской, М. Штрауха, Г. Ярона, А. Аникста, А. Дейча, С. Ермолинского, А. Вадимова и других знаковых имен русской культуры. На основе фонда Мемуарной комиссии ВТО в библиотеке был создан **Рукописный отдел** (1967), в котором хранятся архивы и документальные материалы К. Станиславского, А. Таирова, А. Коонен, В. Мейерхольда, М. Чехова, Ю. Завадского, А. Попова, К. Бабанина, М. Мордкина, С. Флерова, Б. Изралева и многих других.

Документный фонд ЦНБ СТД включает и **театральное наследие русской эмиграции**, в частности архив и библиотеку Александра Туринцева (Париж), архивы С. Лидо, Н. Рощиной-Инсаровой, С. Федоровой.

В 1937-м создан Библиографический кабинет ВТО, вошедший затем в состав библиотеки, организатором кабинета был А. Аганбекян (1894–1967) театровед, режиссер, заслуженный деятель культуры РСФСР (1966), с 1943 по 1967 годы директор библиотеки. В собрании справочно-библиографического кабинета сосредоточено около семи миллионов карточек. Кабинет располагает картотеками научно-справочного аппарата по театральным персоналиям (режиссеры, актеры, художники, критики, рецензенты, как русского, так и зарубежного театров), званиям и награждениям (по 1985), театрам Москвы, Петербурга, Российской Федерации, стран СНГ, репертуару театров РФ и др. стран, членов РТО и ВТО. Систематическая картотека по театру содержит сведения по вопросам театрального искусства, теории и истории театра.

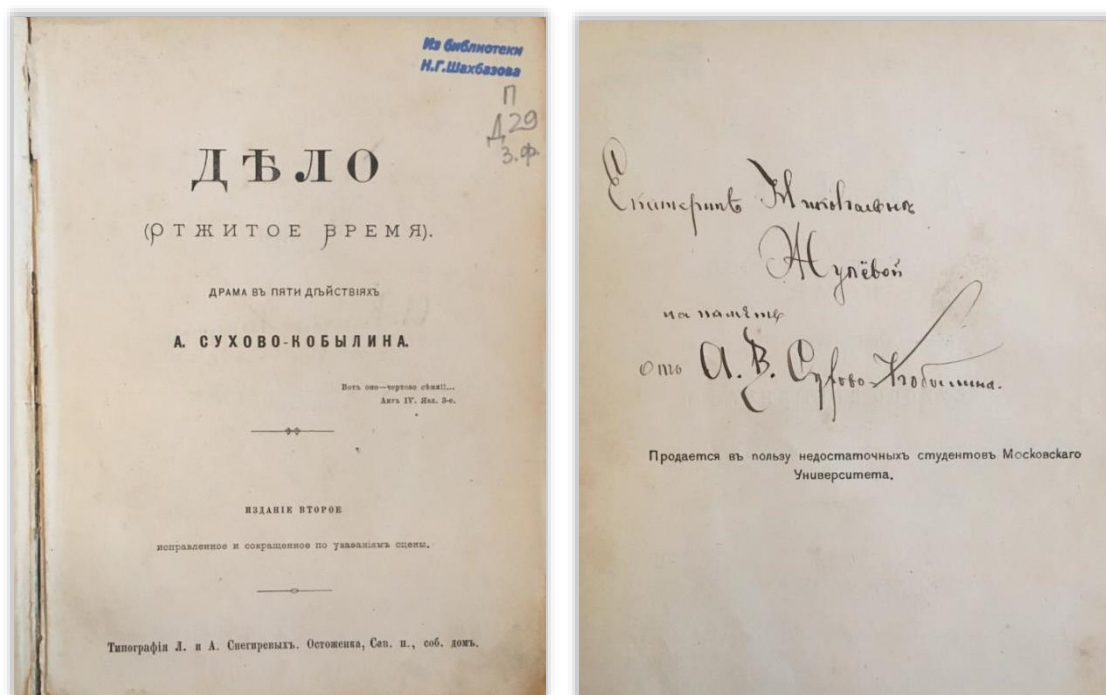
Центральная научная библиотека СТД представляет собой систему, интегрирующую книжный фонд (включающий и личные коллекции), рукописный отдел, архивы, а также филиал — «Личные собрания. Квартира народных артистов СССР Б. Тенина и Л. Сухаревской».

Такая архитектура Центральной научной библиотеки СТД свидетельствует не только о масштабности ее кумулятивного потенциала, но и о важности проектно-творческого аспекта функционирования в качестве института культурной памяти. Стратегия поиска и апробации

наиболее эффективных способов актуализации театрального наследия соотносится, на наш взгляд, со следующим утверждением Ю. Лотмана: «культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее» (Лотман, 1992, с. 200).

С этой точки зрения особого внимания заслуживает исторический «срез» формирования документного фонда ЦНБ. Изначально библиотека пополнялась частными собраниями, а, как правило, личные библиотеки всегда хранят самые ценные экземпляры по иконографии, рисунки, эскизы, фотографии, экслибрисы. Какие-то из личных библиотек были приобретены или получены в дар целиком, в других были взяты на хранение только книги, а архивная часть документов была отправлена в РГАЛИ (ЦГАЛИ) на хранение. Некоторые книги являются абсолютной книжной редкостью. Так, например, в наших фондах хранятся издания «Трилогии» знаменитого драматурга А. Сухова-Кобылина, варианты пьес, в том числе и с инскриптами, работы исследователей его творчества, газеты и журналы середины XIX века. В свое время часть книжного собрания Сухова-Кобылин передал в дар библиотеке Московского театрально-статистического бюро РТО (Рис. 1).

Рис. 1. А. Сухово-Кобылин. Дело (Отжитое время). Издание второе. Типогр. Л. и А. Снегиревых. 1887. С дарственной надписью актрисе Александринского театра Е.Н. Жулевой



Эти данные служат одним из новых оснований для создания целостной картины историко-литературного развития XIX–XX вв.; введенные в научный оборот архивные тексты — учтены при дальнейшей интерпретации и комментировании; важнейшие из них — тексты А.В. Сухова-Кобылина — должны быть использованы в практике издания произведений писателя. И это не только встреча читателя с артефактом, но и встреча человека с человеком.

Библиотека выполняет множество функций, служит опорным пунктом в топографии театральной Москвы. Подчеркнем в этой связи, что ЦНБ СТД находится в двух минутах от

ГИИ (Государственный институт искусствознания), в десяти — от Школы-студии МХАТ, в пятнадцати — от ГИТИСа. Эффективному решению задачи практического использования театрального наследия в немалой степени способствуют следующее обстоятельство: в ЦНБ предельно упрощена и ускорена модель выдачи материалов — не надо ждать ни час, ни два, ни полдня. Это позволяло в более ранние годы, до электронного бума, делать научную работу с библиотечными материалами продуктивной; важно и то, что в пространстве ЦНБ возможен ежедневный контакт, коммуникация с самими носителями культурной памяти. Коллектив библиотекарей, театроведов, филологов с 1967-го по 2020-й возглавлял Вячеслав Нечаев, архивист, историк, библиограф, публицист⁵.

Своей деятельностью библиотека СТД опровергает неверный взгляд на систему «библиотека-архив-музей» только как на причину источниковедческого мышления, тогда как она является основным депозитарием памяти науки, в данном случае театрального дела, который нельзя переписывать на вспомогательную периферию. По справедливому мнению Е. Рашковского, «именно этот вопрос о нынешнем отчуждении и атомизации науки с особой силой наводит на мысль об особом, несводимом и толком еще не осмысленном наукотворческом призвании всего библиотечно-архивно-музейного комплекса во всем многообразии и богатстве его учтенных и неучтенных функций (не говоря уже о человеческом его составе)» (Рашковский, 2017, с. 9). Эту же точку зрения отстаивает и известный немецкий исследователь, доктор наук Университета Гумбольдта в Берлине Э. Миттлер, говоря о том, что «культурный поворот в исторической науке делает исследование библиотек сверхинтересным полем для науки. Сейчас проблема библиотек находится в фокусе — библиотека как история, ведь она — часть человеческой интерпретации мира» (Mittler, 2017, S. 520).

Конечно, в хранении, сохранении и репрезентации вещных каталогов и неоцифрованных оригиналов есть ряд моментов, придающих проблемный характер этим направлениям мемориальной деятельности ЦНБ. Во-первых, актуальный переход к цифровой эпохе требует дорогостоящих процессов, нужны новые методы и инструменты, но не вполне ясно, сохранят ли они аутентичность материала.

Во-вторых, любое собрание имеет фактор стоимости, и здесь остро встает вопрос о доступности неофициальных документов, неопубликованных рукописей и их дальнейшего обнародования.

В-третьих, прогрессирующие процессы химического распада привычных хранителей информации, в особенности бумаги, картона, магнитофонных и видеозаписей, и т.п. требуют особых мер хранения.

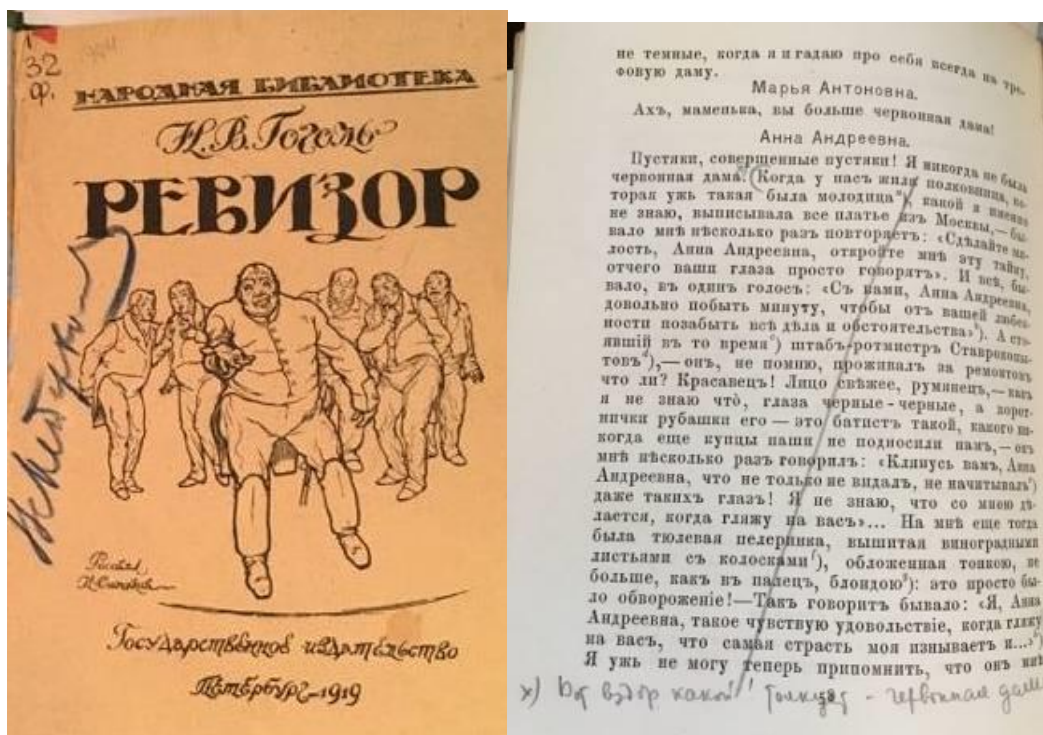
В-четвертых, мы считаем, что повышенные и оправданные требования открытости должны сопровождаться сдвигом внимания в сторону внутренних ресурсов, что предполагает определенную финансовую устойчивость. Коллекции подобного плана должны быть неделимы, существовать целиком, только так возможен диалог между поколениями, передача высокого стиля наследования культуры.

⁵ Именно под его руководством библиотека превратилась в истинно научную институцию, объединившую книжные, архивные и иллюстративные фонды. Вячеслав Нечаев является инициатором и создателем библиотек региональных отделений Союза театральных деятелей.

Разумеется, содержательность и творческая продуктивность межпоколенной коммуникации в культурном пространстве не возникают сами собой, а предполагают подвижническую деятельность сотрудников институтов памяти. Одно из ярких подтверждений субъектности процессов сохранения и актуализации культурного наследия в целом и театрального в частности — история возвращения из интеллектуально-творческого небытия личности В. Мейерхольда, его режиссерских экспериментов и рецензий на них. Задача возвращения из нескольких десятилетий «табуирования» имени великого режиссера-экспериментатора в отечественную культуру не только как в пространство собственных имен, но и в сферу театральной жизни требовала разносторонних усилий, энтузиазма, гражданского мужества. После ареста Мейерхольда в 1939 году его книги и часть архива через букинистические магазины были приобретены библиотекой Всероссийского театрального общества, которая несколько лет целенаправленно занималась поиском и покупкой книг из этого собрания. Подробно об этом рассказано в публикации сотрудника библиотеки Н. Балатовой (Балатова, 1997).

Здесь и книги с автографами Мейерхольда, дарственными надписями Мейерхольду, которые показывают круг творческих связей с ранней юности и до последних лет жизни, режиссерские партитуры, фрагменты постановочных замыслов (например, «Свадьбы Кречинского» А. Сухово-Кобылина, «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына, «Маскарада» М. Лермонтова, «Ревизора» Н. Гоголя) (Рис. 2).

Рис. 2. Ревизор. Комедия в 5-ти д. / Н. Гоголь / Пб.: Гос. изд., 1919. 125 с.



Расшифрована и восстановлена машинописная копия из рукописного отдела ЦНБ СТД РФ. Речь идет о композиции «Тиара века», составленной и переведенной И. Аксеновым в 1922 г. по двум пьесам П. Клоделя «Залог» и «Тяжелый хлеб». Пьеса предназначалась для театра Мейерхольда («Тиара века», 2015). Материалы неосуществленных замыслов режиссера, стенограммы репетиций, заседаний художественно-политического совета, обсуждения спектакля

в Главреперткоме и публичных о нем дискуссий хранятся в рукописном отделе ЦНБ СТД РФ (Рис. 3).

Рис. 3. Фотография из архива А. Варпаховской. На фотографии члены Мейерхольдовской комиссии и артисты, работавшие с ним. Встреча состоялась в 1964 году на шестом этаже Дома актера (ул. Горького, 16) в связи с 90-летием великого режиссера⁶



Наглядным подтверждением ценности практик презентации культурного наследия в его материальном, духовном и художественном типах является филиал ЦНБ СТД «Квартира народных артистов СССР Б. Тенина и Л. Сухаревской. Личные собрания». В соответствии с завещанием Бориса Тенина, во исполнение его воли и по решению Московского правительства квартира была передана в дар Союзу театральных деятелей и стала филиалом Центральной научной библиотеки СТД РФ.

⁶ Участники встречи:

Варпаховский Леонид Викторович (1908–1976) режиссер, в 1933–1935 годах научный сотрудник Театра им. В.Э. Мейерхольда;

Гарин Эраст Павлович (1902–1980), актер ГОСТИМа 1922–1936, режиссер театра и кино.

Григорович Нина Васильевна (1899 — актриса 1978);

Ильинский Игорь Владимирович (1901–1987), актер Театра им. Мейерхольда 1920–1935, режиссер театра и кино;

Логинова Елена Васильевна (1902–1966), драматическая актриса, помощник режиссера;

Локшина Хеса Александровна (1902–1982) актриса, ассистент режиссера в ГОСТИМе;

Паппе Анатолий Георгиевич (1908–1980), композитор, дирижер, зав. муз. частью ГОСТИМа;

Сибиряк Николай Васильевич (1889–1974), актер, режиссер, работал в ГосТИМе (1922–1938);

Соколов Николай Александрович (1903–2000), художник, график. Художник группы «Кукрыниксы», принимал участие в оформлении спектаклей ГОСТИМа;

Темерин Алексей Алексеевич (1989–1977), актер, автор фотографий спектаклей ГОСТИМа;

Февральский Александр Вильямович (1901–1984), театровед, искусствовед, критик,

учился в ГВЫРМ В.Э. Мейерхольда, автор книг о В. Э. Мейерхольде;

Фролов Николай Григорьевич (1900–1968), актер, фотограф в Театре им. Мейерхольда;

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) композитор, пианист, автор музыки к спектаклю «Клоп» по пьесе В. Маяковского.

Полная атрибуция места и лиц, запечатленных на фотографии была осуществлена только благодаря сохранившимся в библиотеке материалам и библиографическим сведениям.

Мемориальная квартира выдающихся деятелей отечественного театра и кино обладает, на наш взгляд, всеми параметрами места памяти. Согласно автору этого концепта Пьеру Нора, «Игра памяти и истории формирует места памяти, взаимодействие этих двух факторов приводит к их определению друг через друга. Прежде всего необходимо желание помнить» (Нора, 1999, с. 40).

Своеобразие филиала ЦНБ как «места памяти» заключается в том, что мемориальная квартира является носителем информации не только о творческом пути и культурных предпочтениях Б. Тенина и Л. Сухаревской, но и о художественной жизни нескольких десятилетий. Тенинская библиотека уникальна по ряду культурно-исторических параметров. В ней представлена и справочная литература: 86 томов энциклопедии «Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона»; 57 — в «Энциклопедический словарь Товарищества бр. А. и И. Гранат», справочники; энциклопедии и словари по отраслям: кино, театр, художественная литература — как русская, так и зарубежная; литература по изобразительному искусству, литературоведению.

Расширению возможностей для изучения культурного контекста XIX – 20-х годов XX столетий способствует раздел «Периодика», который содержит комплекты театральных изданий: «Театр и искусство» (1897–1917); «Любовь к трем апельсинам» (1914–1916); «Новый зритель» (1924–1929) и другие, журналы чисто библиографического направления: «Русский библиофил» (1911–1917), «Среди коллекционеров» (1921–1924). Редкостью являются полные комплекты журналов «Аполлон» (1909–1917), «Старые годы» (1907–1916), «Столица и усадьба» (1913–1916), популярные, роскошно изданные «Мир искусства» (1899–1904), «Золотое руно» (1906–1909), «Жар-Птица» (Берлинское издание. 1921–1926).

Коллекция юмористических журналов: «Крокодил» (с 1922), «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» (1908–1917), «Смехач», «Чудак» и журналы на иностранных языках, в частности комплект французского журнала «La caricature» (1833–1835), с политическими карикатурами О. Домье, немецкий сатирический еженедельник Симплициссимус (нем. *Simplicissimus*), основанный в 1896 мюнхенским издателем Альбертом Лангеном и карикатуристом Т. Гейне, многие другие.

Любовь Б. Тенина к жанру буффонады и эксцентрики стала причиной и основанием для специального раздела собрания, который был назван Смехотекой, в нем представлены карикатуры в вырезках из разнообразных источников, а также и оригиналы карикатур художников. Коллекция насчитывает около 50 папок с карикатурами и тысячами юмористических рисунков. Познавательную и эстетическую ценность представляет коллекция экслибрисов, которую специалисты признают одной из лучших коллекций отечественных книжных знаков, она насчитывает 11 тыс. экземпляров. Из них две тысячи составляют так называемые «театральные экслибрисы», т.е. книжные знаки, связанные с театральной тематикой в широком смысле слова. Здесь же хранятся книжные знаки самых разных людей: от владельцев первых театров до современных драматургов, режиссеров, актеров и художников театра (Рис. 4 и 5). Достаточно назвать А. Кантемира, А. Чехова, В. Давыдова, С. Образцова, А. Аверченко, Ф. Шаляпина, Е. Вахтангова и др. Работы художников: Ю. Анненкова, Л. Бакста, М. Добужинского, А. Бенуа, К. Сомова, В. Фаворского.

Рис. 4. Дружеский шарж на В. Меркурьева (1904–1978) — советского актера театра, кино, режиссера, педагога, Народного артиста СССР. Выполнен Э. Мордмилловичем (1903–1968) — графиком, театральным художником, членом Союза художников

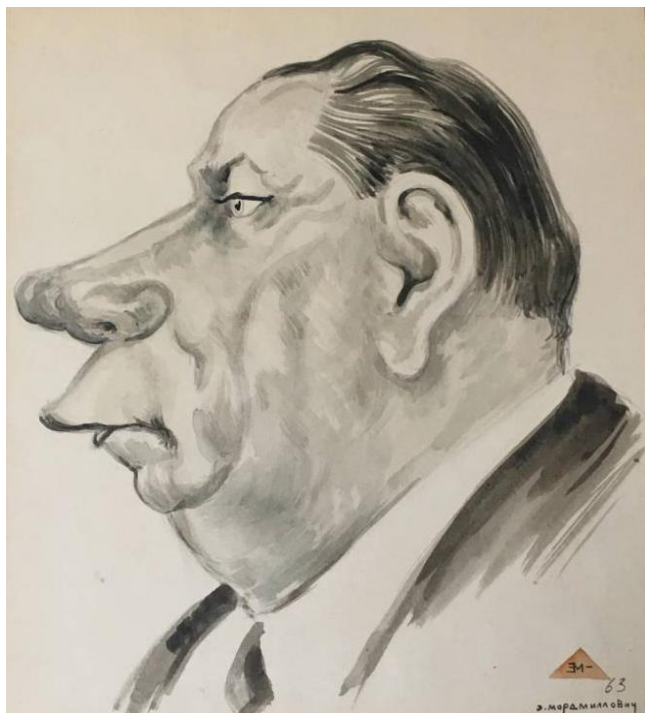


Рис. 5. Тэффи (Лохвицкая, по мужу Бучинская) Надежда Ал-др. (1876–1952): писательница, поэтесса, драматург; автор сатирич. стихов-й, юмористич. рассказов, пьес для театра миниатюр, 4-актной пьесы «Шарманка сатаны» (Малый театр, 1915 г.). Эмигрировала. Умерла в Париже. После ее отъезда за границу в лен. бук. магаз-х попадались книги из библио-ки Тэффи с данным экслибрисом. Небольшой Петербургский архив хранится в РГАЛИ. Кн. зн., лит., 53x60 худ. Калмаков Н.К. в 1913 (ПТб.)⁷



⁷ Все комментарии к илл. даны в редакции Б. Тенина.

Культурно-исторической значимостью обладает, бесспорно, и личный архив Б. Тенина и Л. Сухаревской, содержащий биографические материалы, пьесы и инсценировки Сухаревской, тексты ролей с пометами и замечаниями, записные книжки. В архиве большое количество писем от самых разных адресатов, писателей, актеров, режиссеров: Н. Горчакова, С. Юткевича, И. Ильинского и других. Следует выделить переписку Тенина с французским писателем Жоржем Сименоном в связи с блистательным исполнением роли Мегрэ. Изучая письма всегда можно проследить международные, творческие связи определенного исторического периода. Некоторые аспекты функционирования квартиры Тенина и Сухаревской подробно раскрыты в статье автора этих строк (Сидоренко, 2017).

Сказанное о мемориальной квартире дает основание представить ее как метатекст культуры, в границах которого все оказывается взаимосвязанным в смысловом, ценностном и коммуникативном отношении, указывая не только на коммеморативную и архивную функции, но превращая ее в место театральной лаборатории или небольшой сценической площадки. Как говорит Бруно Соареш, исследователь Федерального университета Рио-де-Жанейро: «В спектакле, когда аудитория пересекает ворота тематического парка или достигает состояния музея, исчезают границы между театральной реальностью и социальным порядком, а также построенные границы, которые отделяют субъект от объекта» (Soares, 2016).

Экспозиционная форма преодоления забвения — одна из тех традиций функционирования ЦНБ как специфического института культурной памяти, которая способствует презентации явлений и персоналий в различных сферах творчества. Об этом свидетельствует ряд экспозиций, здесь остановлюсь только на трех: **1)** «Русское зарубежье. С. Лидо. Балет мира в фотографиях». Каталог выставки. М.: 1991 (буклет). Выставка открылась 13 сентября 1991 г. в ЦНБ. Среди даров Сержа и Ирэн Лидо — дневник балерины М. Кшесинской. **2)** Выставка книжных знаков из собрания народного артиста СССР Б. Тенина (1985, Москва, ЦНБ), был издан каталог (Каталог выставки, 1983). **3)** В свете проблемы сочетания кумулятивного и проектно-творческого подходов к различным граням театрального наследия заслуживает внимания выставка, посвященная творчеству драматурга А. Арбузова (1908–1986), а также его студии, которая была создана в начале 70-х годов прошлого века. На выставке 26 сентября 2001 г. состоялось открытие «Шкафа Арбузовской студии». В открытии непосредственное участие принимали студийцы, пьесы которых входят в репертуар современных театров: Л. Петрушевская, А. Родионова, О. Кучкина, В. Балясный, А. Инин, А. Казанцев, В. Карасев, Л. Корсунский, М. Розовский, В. Славкин, А. Ставицкий.

Большим потенциалом культурно-исторической преемственности обладает рукописный отдел ЦНБ, в котором, например, хранится уникальная рукопись неизданной в свое время Театральной энциклопедии. Выпуск ее был задуман еще в 1920-е, предполагалось выпустить в издательстве «Academia» в первой половине 1935 г. Но в силу исторических обстоятельств Энциклопедия так и не увидела свет. Лишь в период между 1961–1967 годами была издана Театральная энциклопедия в шести томах под ред. С. Мокульского.

При сопоставлении этого издания с рукописью изначального варианта Театральной энциклопедии можно заметить, что время стерло с ее страниц факты и имена. Нет сведений о ленинградском театрике «Балаганчик» (1921–1926), об Открытом театре на воде («Амфитеатр на Каменном острове»), который был построен в 1920 году в Петрограде архитектором И. Фоминым и просуществовал до 1924 г. Не упомянут еврейский рабочий театр в США АРТЕФ, его руководителем в течение пяти лет был Б. Шнейдер — ученик Е. Вахтангова. Нет ни слова

и о Театре Немцев Поволжья (ГАНТ), который работал в городе Энгельсе с 1931 года (Липатова, 2002, с. 82–92).

Все свидетельства об этих творческих коллективах сохраняются в рукописном отделе ЦНБ, который дополняется архивным хранением, включающим картотеки с персональными учетными данными членов РТО / ВТО / СТД. Содержащаяся в них информация позволяет определить даты жизни, места проживания, творческий путь, определить характер профессиональной деятельности работника театра, что подтверждает мемориальную значимость кумулятивного потенциала ЦНБ.

Расширению возможностей актуализации информационной и творческой памяти применительно к задачам возвращения из «пространства забвения» театральных событий и персоналий способствовало и формирование фонда текстов и артефактов, связанных с театральным наследием русской эмиграции. Этот раздел сотрудники ЦНБ начали создавать в 1967 году. Уже тогда библиотека поставила перед собой задачу собрать все издания, касающиеся вопросов театра и драматургии, увидевшие свет за рубежом на русском языке. Здесь имеет смысл упомянуть о статье В. Нечаева, подробно раскрывающей данный аспект деятельности библиотеки (Нечаев, 2013).

Первые поступления были случайными. В. Дандре «Анна Павлова» (Берлин, 1938); Е. Зноско-Боровский «Русский театр начала XX века» (Прага, 1925); Сергей Лифарь «Дягилев с Дягилевым» (Прага, 1939); Михаил Чехов «О технике актера» (1946) и др. Многие книги поступили с личными коллекциями. Среди них, к примеру, и упоминавшаяся библиотека о. Александра Туринцева, русского эмигранта первой волны, участника легендарного «Скита поэтов» в Праге, в 1927 г. оборвавшего все связи с литературным миром. С 1961 года по 1984 год отец Александр служил настоятелем Трехсвятительского собора в Париже. Библиотека редких книг, собранная Туринцевым в 1920–1980-е гг., вместе с частью архива в 2001 г. была передана его сыном, тоже Александром Туринцевым, в ЦНБ. (В 2012 году впервые была опубликована книга стихотворений А. Туринцева, подготовленная директором ЦНБ Вячеславом Нечаевым (Туринцев, 2012, с. 88)).

Особый интерес представляют театральные издания: «Вокруг искусства» С. Бертенсона (Бертенсон, 1957), «История советского театра» Н. Горчакова (Горчаков, 1956), «Муза и мода» А. Метнера (Метнер, 1950) и т.п. Большой раздел библиотеки о. А. Туринцева составляют книги русских авторов на иностранных языках. Среди авторов — Б. Кохно, А. Шмеман, П. Ковалевский, А. Половцев, Т. Меттерних, Б. Муравьев. В 2013 году был выпущен каталог (Русское зарубежье, 1918–2000: Каталог изданий в собрании ЦНБ СТД РФ, 2013, с. 239).

На многих книгах имеются дарственные надписи известных писателей, общественных деятелей, художников, представителей духовенства. Изучение театральной и искусствоведческой документации, включающей в фонде ЦНБ СТД письма, воспоминания и автобиографические свидетельства деятелей искусства, дает возможность современным исследователям углубиться в контекст прошлых эпох и реконструировать характерные для каждой из них смыслы, значения и символы.

В качестве носителей ценной документации в ее различных видах являются:

- а) частные библиотеки режиссеров, актеров, включающие книжные издания, архивные документы и музейные артефакты в их целостном единстве, которые раскрывают поколенную память, «дух эпохи» и творческий потенциал личности деятеля культуры;
- б) тематические коллекции, которые фиксируют «профессиональный инструментарий»

мастера, пространственно-временные характеристики, книги для постановки спектаклей; библиографические редкости, которые идентифицируют детали исторической обстановки, привычки и эстетические принципы, нравственные установки и интересы;

в) заметки на полях, которые отражают культурные приоритеты и вкусы художника в его жизни и творчестве.

В самих процессах собирания, хранения, научного описания, каталогизации и информирования содержится огромный науковедческий потенциал. Повседневный труд тех специалистов, которые формируют и каталогизируют фонд театральной документации, важен и с научной, и практической точки зрения. Современный немецкий исследователь М. Вальц, опираясь на А. Ассман, утверждает, что «эти институты культурной памяти решают посредством своего избирательного действия о “забвении” и “незабвении” информации, причем “уполномоченные по науке в обществе” являются рабочей научно-социологической элитой» (Walz, 2016, S. 27).

Применительно к специализированной библиотеке как институту культурной памяти выделяются несколько ракурсов осмысления повседневной работы:

1. Устойчивые традиции в сообществе и культурное наследие, которые определяют отношение сообществ к прошлому.

2. Деятельность творцов коллективной памяти, закреплённая в текстах культуры и в активности по сохранению и трансляции.

3. Потребители-читатели текстов памяти, которые либо принимают, либо отторгают, либо видоизменяют то, что предлагают первые два субъекта.

Отмеченные ракурсы неотделимы от стратегии накопления, сохранения и репрезентации театральных текстов и артефактов прошлого. Подчеркнем, что Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей РФ представляет собой не только лабораторию «накопительной памяти», но и организатора творческих встреч деятелей современной театральной культуры со своими предшественниками. В течение нескольких десятилетий ЦНБ СТД функционирует в логике превращения системы «библиотека-музей-архив» в единый кластер общекультурных и научных коммуникаций.

Признание ЦНБ субъектом различных аспектов наследования выходит за пределы читательской аудитории России: с каждым годом увеличивается частота обращений зарубежных исследователей к документному, книжному, иллюстративному фондам. Приведу некоторые имена специалистов, исследующих различные стороны развития театральной культуры России:

- *Хатчинсон Эрин* (аспирантка исторического ф-та Гарвардского университета, тема «Культура и власть в Советском Союзе (1950–1991)» (диссертация) — сбор материалов и исследовательская работа;
- *Крейн Роберт* (Питтсбургский университет, кафедра славянских языков и литератур) изучает архивные материалы, статьи и книги по теме театральной самодеятельности и театра народов СССР (период 1917–1941);
- *Терехофф Даниеле Мерино* (магистрантка Университета Сан-Паулу) пишет научную работу «Л.А. Сулержицкий в Первой студии МХТ»;
- *Такэути Наташа* (аспиранта Института стран Азии и Африки МГУ): «Ф. Сологуб и его пьесы. Идея “театра” на примере мотива “Сони”» (диссертация) — материалы из фонда библиотеки;

- театровед *Катажина Осиньска*, автор книги на польском языке «Русский театр XX века», созданной при активном изучении картотек и архивов фонда ЦНБ СТД;
- *Фаусто Малковати* (профессор русской литературы в Миланском университете, автор монографий о Станиславском, Достоевском, Вяч. Иванове. Редактор-составитель сборников текстов Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова на итальянском языке) ведет сбор материалов для книги о Вяч. Иванове и ТЕО Наркомпроса.

Постоянный и разнообразный интерес зарубежных исследователей к истории русского/советского театра и литературы говорит об актуальности сохраненных документов, об их правильной, но иногда недостаточной репрезентации, а с другой стороны расширяет границы актуализации культурных смыслов. Театральное наследие существует не только как большой массив текстов и артефактов, но и как «пространство собственных имен». Немецкий ученый Герман Глейзер акцентирует внимание на том, что «историзация» как процесс — это замена индивидуальной (личной) короткой памяти, которая приносит релятивизацию и дистанцирование. Такие культурные формы общения как литература, изобразительное искусство, театр, могут, однако, компенсировать данную потерю. Благодаря «технологиям» в прошлом (книгам, картинам, пластинкам, фильмам) стало возможным воспроизводить жизнь в записи — возникла «история как память» (Glaser, 2012/2013).

Примером успешного осуществления проектно-творческого подхода к освоению театрального наследия в социокультурных реалиях современности является аудиоспектакль «Время, которое...» — почти детективная история спасения архива Вс. Мейерхольда и материалов, отражающих его творческий опыт. В основе пьесы драматурга А. Волошиной лежит подлинная история спасения документов — гражданский и профессиональный подвиг сотрудников библиографического кабинета ЦНБ И. Пановой и И. Митрофановой, которые в 1939 году спрятали папки с документами и каталожными карточками, касающиеся В. Мейерхольда. Замысел спектакля принадлежит заместителю Председателя СТД РФ Д. Мозговому, исполнение — петербургскому режиссеру С. Александровскому. Спектакль «Время, которое», идущий в читальном зале библиотеки, номинирован на премию «Золотая маска» 2020 года в секции «Эксперимент», и «это еще один пример того, что культурная память позволяет даже в сложных условиях извлекать промежуточно сохраненную информацию» (Silence, screen, and spectacle, 2015, с. 23).

Еще один спектакль, для которого сценической площадкой и декорацией служат стены библиотеки, вошедший в лонг-лист Фестиваля «Золотая Маска» 2020 г. — это байопик А. Галича «Право на отдых», созданный в «Театр Мастерская Брусникина» режиссерами и актерами С. Карабанем и И. Титовым. По справедливому суждению современного российского культуролога В. Склез, — «(...) сам факт “пересмотра” того или иного процесса при помощи театральных средств делает возможной выработку зрителем позиции к определенным событиям» (Склез, 2013, с. 30).

Отсюда и несомненная важность культурных смыслов актуализации документных ресурсов театрального искусства на проектно-творческой основе функционирования системы «библиотека – музей – архив». Это ответ вызовам современности, когда книжно-архивные. иконографические собрания выступают не в качестве хранителей документов, но уже в качестве сопродюсера новой театральной реальности оказывают влияние на будущие поколения творческих работников. Особенную актуальность культурным практикам театральной библиотеки придает современный интерес к «документальному» театру, который

подразумевает непосредственную вовлеченность в сценическое действие, меняет соотношение между сохраненным театральным документом, создателем сценического действия и зрителем. Как подчеркивает Э. Митлер, «книги и другие печатные источники информации играют важнейшую роль в коммуникативной конструкции социальной и культурной реальности. Чтение книги больше не воспринимается как пассивное действие, а скорее всего, приобретает важный социокультурный смысл» (Mittler, 2017, p. 516).

References

- Assmann, A. (2004). *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in high cultures of Antiquity]. Languages of Slavic culture.
- Balatova, N.R. (1997). *Sobranie knig iz lichnoj biblioteki Mejerkhol'da v fondakh TsNB STD RF* [Collection of books from the personal library of Meyerhold in the funds of the Central Theatrical Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation] [Paper presentation]. In *Theater book between the past and future*. First scientific conference, Moscow (pp. 153–157). Russian State Art Library.
- Bertenson, S. (1957). *Vokrug iskusstva* [Around art]. Hollywood.
- Gorchakov, N. (1956). *Istoriya Sovetskogo teatra* [History of the Soviet theatre]. Chekhov Publishing House of the East European Fund.
- Freeman, L.A., Nienass, B., Daniell, R. (Eds.) (2014). *Silence, screen, and spectacle: Rethinking Social Memory in the Age of information*. Berghahn Books. 254 p.
- Glaser, H. (2012/2013). *Erinnerungskultur und Denkmalpflege*. Retrieved November 18, 2020, from <https://www.kubi-online.de/artikel/erinnerungskultur-denkmalpflege>
- Katalog vystavki knizhnykh znakov iz sobraniya narodnogo artista SSSR B.M. Tenina: Teatr, kino, tsirk, ehstrada, balet, muzyka* [Exhibition catalog of the book signs from the collection of the People's Artist of the USSR of the B.M. Tenin: Theater, cinema, circus, stage, ballet, music]. (1983). Moscow.
- Lipatova, N.A. (2002). *Iz opyta izdatel'skoj deyatel'nosti TsNB STD RF* [From the experience of publishing activities of the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation]. In A.A. Kolganova (Ed.), *Theater book between the past and the future: The Fourth scientific readings: Theatre in rare books: The papers and reports* (pp. 82–92). FAIR-PRESS.
- Lotman, Yu.M. (1992). *Izbrannye stat'i* [Selected papers]. Vol. 1: *Pamyat' v kul'turologicheskom osveshhenii* [Memory in cultural coverage] (pp. 200–202). Aleksandra.
- Metner, A.K. (1950). *Muza i moda* [Muse and fashion]. Ymca-press.
- Mittler, E. (2016). *Von der Bibliotheksgeschichte zur Bibliothek als Geschichte: Neue Konzepte kulturanthropologischer bibliothekshistorischer Forschung*. In J. Nyerges, A. Verók, Z. Edina (Szerk.), *MONOKgraphia [:] Tanulmányok [:] Monok István 60. Születésnapjára* (S. 515–520). Kossuth Kiadó.
- Nechaev, V.P. “Russian Abroad” in the funds of the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation. In A.A. Kolganova (Ed.), *Theater book between the past and the future: The Fourth scientific readings: Theatre in rare books: The papers and reports* (pp. 56–68). FAIR-PRESS.
- Nora, P. (1999). *Problematika mest pamyati* [Problematics of places of remembrance]. In P. Nora and others (Eds.), *France-memory* (pp. 17–50). St. Petersburg University.
- Rashkovsky, E.B. *Biblioteka, arkhiv, muzej: naukotvorcheskoe prizvanie v e'pockhu e'lektronny'kh kommunikatsij* [Library, archive, museum: science-making vocation in the era of electronic communications]. In L.I. Borodkin, A.D. Yanovskij, E.A. Voronova (Eds.), *Rol' muzeev v*

informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki [The role of museums in the information support of historical science] (pp. 25–33).

- Sedova, I.A. (2013). *Russkoe zarubezh'e, 1918–2000: Katalog izdanij v sobranii TsNB STD RF* [Russian abroad, 1918–2000: Catalog of publications in the collection of the funds of the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation]. Moscow Art Theatre.
- Sidorenko, L.Yu. Aktualizaciya cennostnogo fonda specializirovannoj biblioteki v svete koncepta “memorial'naya kul'tura” [Actualization of the value fund of the specialized library in the light of the “memorial culture” concept]. *Tsennosti i Smy Sly* [Values and meanings]. 2017 (5), 100–111.
- Sklez, V.M. (2013). Vosstanovlennaya spravedlivost': dokumental'ny'j teatr kak sud nad istoriej [Restoration of justice: documentary theatre as a trial of history]. *Art&Cult* (3), 24–31.
- Soares B.B. (2016). Museums as theme parks: from the informational paradigm to the reflexive experience. *Museology Exploring the Concept of MLA (Museums-Libraries-Archives)* (44), 17–28. <https://doi.org/10.4000/iss.649>
- “Tiara veka” Klodelya v perevode I.A. Aksyonova [Claudel's “Tiara of the Century” translated by I.A. Aksenov; publication of O.N. Kuptsova, V.P. Nechaeva, E.D. Galtsova]. (2015). In E.D. Galtsova (Ed.), *Understanding the West. Foreign culture in Soviet literature, art and theory, 1917–1941: Research and archival materials* (pp. 437–520). A.M. Gorky Institute of World Literature.
- Turintsev, A.A. (2012). *Obry'vistoj tropoj: Stixotvoreniya* [By precipitous path: Poems]. Vodolej.
- Walz, M. (2016). Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur—Gedächtnis—Kulturerbe—Information und Dokumentation. In M. Walz (Ed.), *Handbuch Museum* (S. 26–32). J.B. Metzler, Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4_6

Литература

1. Ассман А. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Балатова Н.Р. Собрание книг из личной библиотеки Мейерхольда в фондах ЦНБ STD РФ // Театральная книга между прошлым и будущим. Первая научная конференция. М.: РГБИ, 1997. С. 153–157.
3. Бертенсон С. Вокруг искусства. Холливуд, 1957. 413 с.
4. Горчаков Н.А. История советского театра. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1956. 414 с.
5. Каталог выставки книжных знаков из собрания народного артиста СССР Б.М. Тенина: Театр, кино, цирк, эстрада, балет, музыка / Предисл. Е.И. Македонской. М.: б. и., 1983. 140 с.
6. Липатова Н.А. Из опыта издательской деятельности ЦНБ STD РФ // Театральная книга между прошлым и будущим: Четвертые научные чтения: Театр в книжных памятниках: Доклады и сообщения / Российская государственная библиотека по искусству; Сост. и науч. ред. А.А. Колганова. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 82–92.
7. Лотман Ю.М. Избранные статьи: Т. 1: Память в культурологическом освещении. Таллин: Александра, 1992. С. 200–202.
8. Метнер Н.К. Муза и мода: (Защита основ муз. искусства). Paris: Ymca-press, 1978. 154 с.
9. Нечаев В.П. «Русское зарубежье» в фондах ЦНБ STD РФ // Театральная книга между прошлым и будущим: Пятые научные чтения: История театральных библиотек и коллекций: Доклады и сообщения / Российская гос. б-ка по искусству; Сост. и науч. ред. А.А. Колганова. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2003. С. 56–68.
10. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / Сост. П. Нора и др.; Пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1999. С. 17–50.

11. Рашковский Е.Б. Библиотека, архив, музей: наукотворческое призвание в эпоху электронных коммуникаций // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки / Отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский; сост. Е.А. Воронова. М.: Этерна, 2015. С. 25–33.
12. Русское зарубежье, 1918–2000: Каталог изданий в собрании ЦНБ СТД РФ / Сост. И.А. Седова. М.: Московский Художественный театр, 2013. 239 с.
13. Сидоренко Л.Ю. Актуализация ценностного фонда специализированной библиотеки в свете концепта «мемориальная культура» // Ценности и смыслы. 2017. № 5. С. 100–111.
14. Склез В.М. Восстановленная справедливость: документальный театр как суд над историей // Артикульт. 2013. № 3. С. 24–31.
15. «Тиара века» Клоделя в переводе И.А. Аксенова / публ. О.Н. Купцовой, В.П. Нечаева, Е.Д. Гальцовой // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории, 1917–1941 гг.: исследования и архивные материалы / Отв. ред.: Е.Д. Гальцова. Москва: ИМЛИ РАН, 2015. С. 437–520.
16. Туринцев А.А. Обрывистой тропой: Стихотворения / Предисл. В.П. Нечаева. М.: Водолей, 2012. 88 с.
17. Glaser H. Erinnerungskultur und Denkmalpflege. 2012/2013. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/erinnerungskultur-denkmalpflege> [дата обращения: 18.11.2020].
18. Mittler E. Von der Bibliotheksgeschichte zur Bibliothek als Geschichte: Neue Konzepte kulturanthropologischer bibliothekshistorischer Forschung // MONOKgraphia [:] Tanulmányok [:] Monok István 60. Születésnapjára / J. Nyerges, A. Verók, Z. Edina (Szerk.). [Budapest:] Kossuth Kiadó, 2016. S. 515–520.
19. Silence, screen, and spectacle: Rethinking Social Memory in the Age of information / L.A. Freeman, B. Nienass, R. Daniell (Eds.). N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2014. 254 p.
20. Soares B.B. Museums as Theme Parks: from the Informational Paradigm to the Reflexive Experience // Museology exploring the concept of MLA (Museums-Libraries-Archives). 2016. № 44, pp. 17–28. <https://doi.org/10.4000/iss.649>
21. Walz M. Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur – Gedächtnis – Kulturerbe – Information und Dokumentation // Handbuch Museum / M. Walz (Hg.). Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. S. 26–32. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4_6

Lyudmila Yu. SIDORENKO

PhD (Cultural Studies) Director of the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation

СИДОРЕНКО Людмила Юрьевна

Кандидат культурологии, директор Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей Российской Федерации

sidorenko.mila@yandex.ru

Ekaterina V. SALNIKOVA / Е.В. Сальникова

THE FAIRY TALE BY SAMUIL Y. MARSHAK AND THE MOVIE *THE TWELVE MONTHS*:
POST-MODERNIST AESTHETICS BETWEEN THE FORMAL
AND EVERYDAY LIFESTYLES OF THE SOVIET UNION¹

ПЬЕСА-СКАЗКА С.Я. МАРШАКА И ТЕЛЕФИЛЬМ «ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ»:
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА МЕЖДУ СОВЕТСКИМ ОФИЦИОЗОМ
И ПОВСЕДНЕВНОСТЬЮ²

Abstract. The author analyzes the Samuil Marshak's play *The Twelve Months* (1943) and its Lenfilm studio television adaptation (1972) by Anatoly Granik, distinguishing the formative layers of the two versions, which are contained in an internal dialogue. The play reveals a more holistic, uniform aesthetics: it is a New Year fairy tale for children in which animals can talk, and super-human beings appear. The TV version offers a more complex aesthetic design, addressed to both children and adults. The verbal line and dramatic situations emphasize topics that are significant for the Soviet official mobilization culture. The visual images refer to the TV program, *In the World of Animals*, and to the New Year performances—"Christmas trees"—which became the part of the popular, entertainment culture of the Soviet Union. There is also a stylistic quote from the *circus classics* characteristic of Meyerhold and, in general, of the Soviet avant-garde theater of the 1920s, which was later condemned and prohibited by the state. The Queen, for example, is presented in the play aesthetics: she conveys the image of a young, illiterate new government, not able to see its own boundaries, and the eccentric rebel heroine who refuses to accept the eventless life routine and is thirsty for a miracle.

The traditional fairy-tale model is repeated in general terms in the Marshak's play, but is permeated with references to problems relevant to the Soviet everyday life of the late period: poverty, inaccessibility of necessities (which is expressed in the "lust for the fur coat"), absurdity of public administration rituals (clearing snowdrifts in forest). The TV version emphasizes the parallels with Soviet everyday realities. All this creates a system of time duality in a play and a television show, when signs of a real, open time sprout through a static, hermetic fairytale time, which is characteristic of a postmodern vision.

In the play, a mortal girl becomes engaged with a superhuman deity—the month of April. The TV film reveals the complexity of developing this line, which is clearly incompatible with the official Soviet ideology. In general, the 1943 play anticipates the specifics of the drama of the last Soviet decades, and therefore the 1972 teleplay clearly shows the non-identity of the popular late Soviet culture with the official Soviet ideology.

Keywords: Marshak, television, visual culture, fairy tale, Christmas tree, fur coat, labor ritual, marriage of a mortal girl and a deity, Soviet everyday life, postmodernism

¹ This paper is partly based on the publication: (Salnikova, 2020). The presentation of revised and extended version of the paper in these Proceedings aims to introduce the most important ideas of the author to a wider international audience.

² Ряд идей, представленных в рамках данной статьи, был апробирован в следующей публикации: (Сальникова, 2020). Включение в настоящий сборник обновленно-расширенного варианта текста имеет своей целью увеличение читательской аудитории (в контексте международной репрезентации данного издания в целом).

Аннотация. В статье анализируются пьеса Самуила Маршака «Двенадцать месяцев» (1943) и телевизионная экранизация, выполненная на студии «Ленфильм» Анатолием Гранником в 1972 году. Выделяются различные формосодержательные пласты данных произведений, находящиеся во внутреннем диалоге. Пьеса являет более целостную, однородную эстетику: это новогодняя волшебная сказка для детей, в которой разговаривают животные и появляются сверхчеловеческие существа. Телевизионная версия предлагает более сложную эстетическую конструкцию, рассчитанную на интерес как детской, так и взрослой аудитории. Вербальный ряд и драматические ситуации акцентируют тематику, значимую для советской официальной мобилизационной культуры. Визуальный же ряд отсылает к программе «В мире животных» и к новогодним спектаклям-елкам, ставшим частью советской популярной, развлекательной культуры. Есть и стилистическая цитата из циркизации классики, характерной для Мейерхольда и в целом советского авангардного театра 1920-х годов, позднее подвергнутого официальному осуждению и запрету. В игровой эстетике решен и образ Королевы, несущей в себе как черты молодой, безграмотной новой власти, не способной осознавать свои границы, так и эксцентрической героини-бунтарки, не принимающей рутины бессобытийной жизни и жаждущей чуда.

Традиционная сказочная модель повторяется в общих чертах в пьесе Маршака, но проливается отсылками к проблемам, актуальным для советской повседневности позднего периода: бедность населения, труднодоступность необходимых вещей (что выражается в «страстях по шубе»), абсурдизм ритуалов государственного управления (сцена расчистки сугробов в лесу). Телефильм подчеркивает актуальность параллелей с советскими обыденными реалиями. Все это создает систему дуализма времени в пьесе и телепостановке, когда сквозь статичное, герметичное сказочное время прорастают приметы настоящего разомкнутого времени, что свойственно постмодернистской картине мира.

В пьесе происходит обручение простой смертной девушки со сверхчеловеческим божеством — месяцем Апрелем. Телефильм выявляет сложности развития этой линии, явно не совместимой с официальным советским мировоззрением. В целом пьеса 1943 г. предвосхищает специфику драматизма последних советских десятилетий, поэтому и телепостановка 1972 г. со всей очевидностью показывает нетождественность популярной позднесоветской культуры смыслам официальной советской идеологии.

Ключевые слова: Маршак, телевидение, визуальная культура, сказка, елка, шуба, трудовой ритуал, бракосочетание смертной и божества, советская повседневность, постмодернизм

Введение

В центре данной статьи — пьеса-сказка Самуила Маршака «Двенадцать месяцев» и ее телевизионная экранизация 1972 г., выполненная режиссером и сценаристом Анатолием Граником. При подробном рассмотрении пьеса-сказка и ее поздняя экранизация³ обнаруживают многозначность, которую полезно проанализировать как пример усложнения семантики вроде бы простого детского произведения, относящегося к советской эпохе. Пьеса Маршака неоднократно ставилась в разных театрах страны. Более широкое признание состоялось после экранизации 1972 года. Если спектакль Московского Художественного театра, как и многие другие постановки, остались скромной частью истории советского театра, то экранизация 1972 г. превратилась в непреходящий атрибут предновогоднего телеэфира на долгое время, вплоть до наших дней. Ее длительное активное присутствие в отечественной медиасреде само по себе является существенной мотивацией для подробного изучения данного экранного произведения и его литературной основы.

Мы постараемся зафиксировать особенности авторской волшебной сказки «Двенадцать месяцев» и экранные трансформации литературного произведения, связанные не столько с переходом в другой вид искусства, сколько с изменениями мировосприятия в позднесоветский период. Наша цель — ответить на вопрос о том, *насколько пьеса изначально отвечала советским идеологическим требованиям или отступала от них, и что именно привнесла от себя телеэкранизация.*

Для осуществления данного замысла необходима опора на научные работы по нескольким направлениям, а именно: по истории русской драматургии и театра, по истории кино и телевидения второй половины XX века, наконец, по фольклору. В методологическом плане существенную роль сыграло издание «Стилистика британской телевизионной драмы», где отстаивается идея полноценной художественности телевизионного фильма (Cooke, 2013, p. 11) и подробно рассматриваются отдельные сцены в нескольких телепроизведениях, а также монография «Новое телевидение: эстетика и политика жанра», расширительно трактующая понятие политики применительно к художественному творчеству (Shuster, 2017, p. 9).

Сколько-нибудь подробный анализ пьесы-сказки Маршака не предпринимался в советские годы. Хотя один из ученых — Ю. Оснос весьма точно отмечал, что «Маршак свободно совмещает в своих пьесах разнородные сказочные сюжеты, образы и стили, сообщая им новое единство», и подробно останавливался на образе Королевы, оценивая именно его как шедевр драматурга (Оснос, 1971, с. 185). Данная статья оттолкнется от приведенного определения «свободного совмещения» и проанализирует «новое единство» в эстетике пьесы, а также его усложнение в поздней экранизации.

В своем исследовании мы опираемся на недавний опыт фундаментального изучения советской драматургии в работах В. Гудковой (Гудкова, 2008) и П. Руднева (Руднев, 2018). В их поле зрения «Двенадцать месяцев», тем не менее, не попадали хотя бы в связи с тем, что Гудкова сосредоточивается на 1920-х–1930-х годах, а Руднев — на 1950-х–2010-х. 1940-е годы оказываются как бы между эпохами, приковывающими к себе внимание. Статус же детского писателя закономерно оттесняет Маршака на периферию интересов академиче-

³ Анимационный фильм 1956 г. по данной пьесе мы здесь не рассматриваем ввиду его слишком очевидной художественной стандартности и, кроме того, целесообразности подробного обсуждения советской доавторской анимации в отдельной статье.

ской науки. Обращаясь к «Двенадцати месяцам», мы продолжаем собственную линию исследования советской культуры, начатую в монографии «Советская культура в движении от середины 1930-х к середине 1980-х (...)» (Сальникова, 2014) и показавшую нетождественность содержания официально разрешенного искусства смыслам официальной идеологии.

Кроме того, следует помнить, что творчество Маршака приходится на весьма плодотворный период развития режиссерского театра, повлиявший на драматургию, экранные искусства позднейшего времени и представляющего неизменный интерес не только для отечественных, но и для зарубежных практиков театра и исследователей, о чем свидетельствует недавняя работа «Русский театр в практике (...)» (Skinner, 2019).

Существенную роль в изучении «Двенадцати месяцев» играют работы В. Проппа (Пропп, 1998) и Е. Мелетинского (Мелетинский, 1958), посвященные сказке, а также современные исследования эволюции сказки, славянского фольклора и его преломления в искусстве Нового и Новейшего времени, в частности, анализ творчества Л. Шепитько в работе «Значение и ценность воды в русской культуре» (Costlow, Rosenholm, 2017, с. 207–214) и «Волшебная сказка и фильм: старые сказки с новой огранкой» (Short, 2015). Мы учитываем то, что литературная сказка, выражающая авторский взгляд на мир, может нести в себе смыслы, отличные от тех, что сформировались в древний период. В пятитомнике «Сказок славянских народов» содержится болгарская народная сказка под названием «Двенадцать месяцев» (Двенадцать месяцев, 1977). Она лишь в общих чертах связана с сюжетом Маршака и не может пролить свет на содержание позднейшей авторской обработки, в силу чего мы не проводим здесь их подробного сопоставления.

Наш ракурс подразумевает не столько поиск в произведении Маршака элементов структуры волшебной сказки (рассыпанных во множестве произведений различных жанров Нового времени) или полный обзор интертекстуальных связей пьесы, сколько фиксацию «отсветов» советского идеологического дискурса, в диалоге с которым внутренне пребывает автор пьесы, а в 1970-е — создатели фильма. Также мы стремимся к осмыслению соотношения пьесы и экранизации с советской повседневностью, далеко не всегда вторящей официальным идеологическим установкам. Отсылки к древним историческим реалиям интересны в контексте ряда запретов на отображение интимной жизни индивидов, в особенности, не похожей на «правильные» брачные отношения.

«Двенадцать месяцев» как часть официальной культуры

Многое в пьесе Самуила Маршака вполне соответствует параметрам официальной идеологии и официального искусства. Автором пьесы внятно обозначены «классовые» различия и конфликты, заданы социальные приоритеты и нравственные ценности, не противоречащие советским. Все негативные персонажи — Мачеха, Дочка, Канцлер — с легкостью могут быть названы «угнетателями» и «эксплуататорами». Профессор, будучи наставником Королевы, являет собой типичного чудака-интеллекта, каким таковых нередко изображали в комедиях сталинского периода. Маршак тонко соблюдает идеологическую иерархию в раскладе персонажей, всячески подчеркивая, что Профессор слишком стар и слаб, ему надлежит оставаться на второстепенных ролях, при всем его «левом уклоне».

К положительным и «прогрессивным» персонажам относятся Падчерица, Старый солдат и двенадцать месяцев. То есть, бедная девушка, военный низкого чина, и представители природы, не способной служить отрицательной монархической власти.

Во всех советских изданиях пьесы, как и во многих ее упоминаниях в критике и литературоведении (Венгров, 1956, с. 396), есть отсылка к тому, что пьеса написана «по мотивам чешских и других славянских сказок», на «мотивы славянской народной поэзии» (Маршак, 1943, с. 3), (Маршак, 1950, с. 4). Данный факт оказался весьма ценным в послевоенную эпоху, когда был сформирован так называемый блок социалистических стран Европы, СЭВ, и западные славянские народы стали восприниматься как политические союзники СССР. Культурный взаимообмен между Чехословакией и другими странами СЭВ был весьма интенсивным. (По личному опыту автор статьи помнит, что в повседневном пространстве рядовых советских граждан чаще появлялись произведения чешского и польского, нежели болгарского современного искусства.) Для большинства советских людей Чехословакия и, соответственно, чехи и «другие славянские народы» ассоциировались, условно выражаясь, с «разрешенной границей». Фильмы-сказки, сделанные на студиях социалистических стран Европы, регулярно появлялись в кинопрокате и сетке советского телевидения. В частности, огромным успехом пользовались ленты «Три орешка для Золушки» (1973) В. Ворличка и «Златовласка» (1973) В. Янечковой. В данном контексте упоминание западнославянских корней мотива двенадцати месяцев, несомненно, усиливало интерес потенциальной аудитории к произведению Маршака.

На атмосферу «заграничья» и «европейскости»⁴ работали в пьесе наименования таких персонажей, как Канцлер и Гофмейстераина, а в экранизации — еще и декорации М. Щеглова и костюмы Т. Милеант, варьирующие мотивы западноевропейских повседневных форм. В частности, одежда простолюдинок Падчерицы, Мачехи и Дочки существенно отличается от традиционного русского женского наряда, скорее, обозначая специфику национальной одежды западной и центральной Европы. Костюмы телеперсонажей в значительной мере фантазийны, а не историчны. Однако в них все-таки проглядывают некоторые формы, типичные для западных славян. Короткий приталенный лиф с большим вырезом, надеваемый на рубаху с пышными рукавами, и юбка в целом создавали женский наряд, в корне отличный от русского, для которого был бы характерен сарафан, не подчеркивающий талии. В целом экранизация не столько поддержала заявленное Маршаком обращение к западнославянской культуре, официально разрешенное и даже поощряемое, сколько преобразила его в абстрактную западноевропейскую ауру.

В «чешскости» сюжета Маршака, созданного им еще в военные годы, непроизвольно обнаруживались завуалированные компромиссы и возможности для двойственного толкования. Цензура, отслеживавшая экранную судьбу советских пьес в послевоенный период, могла считать «Двенадцать месяцев» фактором эстетического воспитания читателя и зрителя в солидарности с социалистическими странами. А простые зрители ценили возможность посмотреть увлекательное произведение с западноевропейским антуражем, интерес к которому был весьма силен в советском обществе периода «железного занавеса» (Сальникова, 2014, с. 338–339).

В образах самих двенадцати месяцев Маршак выдвигал на первый план то, что могло быть прочитано как «советизация» фольклорных персонажей. В пьесе немало сцен и диалогов, в которых месяцы показаны как хозяева леса, своего рода «производственники», а перемены в погоде — как следствие их разумной трудовой деятельности. (Экранизация

⁴ Образуя определения «европейскость» или «чешскость», мы следуем принципу историка искусства Н. Певзнера, написавшего знаменитую книгу (Pevsner, 1956).

максимально сократит эти сцены, оставив легкий «рабочий уклон» персонажей.) Тем самым в лесу существует некая альтернативная власть, да к тому же коллективная, то есть противоположная монархической и как бы родственная народной, советской.

У Маршака в финале первого действия месяцы «запирают» лес (Маршак, 1950, с. 15), заваливая его снегом, что можно толковать как воплощение сказочных представлений о лесе как магической территории, о чем писал Пропп (Пропп, 1998, с. 277). Но эта же деталь рождает ассоциацию леса с учреждением, у которого должны быть рабочие и нерабочие периоды. Как точно формулирует Пропп, семантика всегда есть, но это не означает, что она всегда одинакова (Пропп, 1998, с. 128).

Самые бедные — они же положительные, «прогрессивные» — герои терпят притеснения и обиды от менее бедных или от богатых и обладающих властью лиц. В финале же положительная и «прогрессивная» Падчерица обретает вознаграждение, в том числе в виде имущества Мачехи. Драма перераспределения материальных ценностей, столь болезненная в реальной истории советского государства, но всегда оптимистично подаваемая в официальной культуре, здесь обретает совершенно нереалистические сказочные формы — имущество переходит к Падчерице не после того, как его отнимают у Мачехи, а после того, как Мачеху и Дочку месяцы превращают в собак. Перекодирование реалистической ситуации в фантастическую сказочную приводит к сохранению принятой идеологической схемы, но отвлекает от прямых исторических ассоциаций. Бедные, «сознательные», трудовые люди торжествуют, а «несознательные» всех мастей получают хороший урок. Но выглядит это у Маршака как следование логике волшебной сказки, а не советским представлениям о частной собственности и о правильных драматургических сюжетах.

Официальные идеологические схемы закамуфлированы у Маршака в красочные одеяния новогодней сказки, призванной радовать и развлекать в период встречи Нового года. Поэтому и телефильм, снятый в 1972 году, исправно функционировал и продолжает функционировать как новогоднее телевизионное развлечение для детей и взрослых. Зритель телефильма словно попадает в декорацию новогоднего советского представления, именовавшегося «елка». С тех пор как запрещенные в 1929 году рождественские елки были восстановлены и превращены в новогодние в 1935-м, данные праздничные представления сделались общераспространенными и официально поощряемыми (Душечкина, 2002, с. 317). Елка стала государственным «мероприятием» с ярко выраженным оптимистическим оттенком — ведь старый год сменяется новым, время идет вперед, к лучшему будущему. При этом привычный идеологический вектор сочетается с другой, гораздо менее абстрактной трактовкой собственно будущего: новогоднее «будущее» должно наступить не когда-то, но очень скоро, с боем часов в полночь с 31 декабря на 1 января.

Союз поколений в движении к этому будущему в новогодних елках был зримо явлен Дедом Морозом и его внучкой Снегурочкой. Вера в светлое будущее персонажем, который так и назывался Новый год. Как правило, его играл мальчик или взрослый актер в образе подростка. Такая антропоморфная фигура Нового года присутствовала на многих плакатах и новогодних поздравительных открытках. По сценариям елок не предполагалось никаких трагических ситуаций вроде гибели Снегурочки, как в пьесе Островского.

В «Двенадцати месяцах» Маршака нет ни Деда Мороза, ни Снегурочки, ни Нового года. Однако некоторые действующие лица восходят к тем же архетипам, что и ключевые фигуры елок. В образе сурового Января, главного среди двенадцати братьев-месяцев, проглядывает степенный и могучий Дед Мороз. В образе Падчерицы, особенно в финале, после

переодевания в белую шубку и шапочку, заметна отсылка к образу Снегурочки. А юный Апрель, судя по всему, должен выглядеть как старший брат советского Нового года-подростка — во всяком случае в пьесе автор указывает, что Апрель должен говорить «звонко», «во весь мальчишеский голос» (Маршак, 1950, с. 40). Этой авторской рекомендации, впрочем, фильм не выполняет, о чем подробнее будет сказано позже.

Блестящая мишура, музыка, фантазийные ситуации и сказочные персонажи складывались в фильм-елку, фильм-праздник, тонизирующий рядовых зрителей и умиротворявший цензоров. И те, и другие превращались в рядовых реципиентов волшебной сказки, дарующей отдохновение от советской обыденности. Ничто здесь, видимо, не вызывало вопросов и подозрений у чиновников, не замечавших «прорех» в этой елочной праздничности. Между тем в телефильме появлялся Месяц — аллегорическая фигура, шествующая над лесом по канату, тянущемуся через ночное небо. Месяц-канатоходец являл собой завуалированную цитату из стилистики «циркизации классики», свойственной Вс. Мейерхольду, реализованной, к примеру, в его спектакле по пьесе Островского «Лес», в площадном действе «Мудрец» (совместная работа Мейерхольда и С. Эйзенштейна по пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты») и повлиявшей на театральную эстетику 1920-х гг. в целом. В последствии «циркизация» была осуждена и запрещена, как и другие формы открыто условного искусства. Возрождались они нередко именно в искусстве для детей, под видом «несерьезной», чисто игровой стилистики.

Образ Королевы и власти

Всмотримся в пьесу и фильм более внимательно. Начнем с противоречивого образа Королевы. Как писал Оснос, «в образе Королевы просвечивают черты деспотичной, неразумной и, как явствует из всего содержания пьесы, враждебной народу власти» (Оснос, 1971, с. 185). Но при этом Королева «обаятельна, наделена недоступной зрелым людям прихотливой и беспредельной изменчивостью настроений, интересов, желаний» (Оснос, 1971, с. 188).

В экранизации изменчивость подчеркнута смешными прическами Королевы (Лиана Жвания). Несколькими косичками она немножко напоминает Пеппи Длинный Чулок с ее эксцентрикой и нежеланием чинно, прилежно учиться в школе. Королева у Маршака желала отменить природную череду сезонов и учредить апрель вместо января. В этом можно усмотреть символическое осмеяние волюнтаризма власти и неспособности уважать объективные законы бытия. Но в то же время так проявлялось нежелание Королевы замыкаться в прозаически-деловом, будничном пользовании властью. Бедность событиями, отсутствие увлекательных дел рождает в Королеве жажду чуда. Так что в Королеве есть игровой инстинкт, даже бунтарство и «природоборчество», хотя и в комических формах. В этих проявлениях она уже не социальная маска Власти, а веселая чудачка, уставшая от рутины, как устали от нее к последним советским десятилетиям и многие рядовые граждане советского государства.

Однако в образе Королевы развивается и тема власти. Как отмечалось во многих статьях о пьесе, Королева решает участь человека, считая по буквам, какое слово короче, «помиловать» или «казнить». Но никто не дискутирует о том, почему этот поступок не дает импульса для большой сюжетной линии (к примеру, в духе «Трех толстяков» Юрия Олеши). Предполагаем, что в случае подробной разработки данной линии у читателей

и зрителей могли возникнуть опасные ассоциации со сталинизмом, которые были бы уловлены и цензурой и классифицированы как антигосударственные выпады.

Маршак направляет основную критику не на жестокость власти как репрессивной машины, а на ее безграмотность. Королева ничего не знает о внешнем мире (и впервые слышит о месяцах, составляющих годовой цикл), не желает учиться и не понимает границ своей власти. А они заканчиваются там, где начинаются законы науки или законы природы. Драматург подвергает критике оторванность власти от материи бытия, ее реальных законов, которые невозможно отменять или игнорировать. Умозрительность управления подвергается сатире. Чего стоит хотя бы фраза ее величества: «Я издам новый закон природы» (Маршак, 1950, с. 22). Все это признаки не далекой и абстрактной королевской власти, но чего-то более близкого и знакомого... Просматривается символическая природа Королевы-девочки как незрелой и даже дремучей власти.

Молодая, неумелая и самоуверенная власть — это советская власть, а никак не «старая», досоветская или несоветская власть монархического типа. Но тогда получается, что двенадцать месяцев образуют «демократическую оппозицию» именно этой молодой советской власти, задекорированной под нездешнюю, даже западную, королевскую. В пьесе негласно присутствует мечта о двухпартийности, запрещенной в СССР. Отвлечению цензоров от возможных политических ассоциаций способствуют западноевропейские формы городского пространства, мол, все это вообще не про нас и не про нашу страну. Наиболее рискованна, хотя вроде бы идеологически выдержана сцена с подметанием леса. Мерзнувшая Королева спрашивает, отчего сбросили верхнюю одежду солдаты, расчищающие сугробы. Ей объясняют, что от работы лопатами и метлами становится жарко. Тогда Королева велит всем придворным взять орудия труда и поработать. В экранизации придворные принимаются копать, хотя некоторые при этом не понимают, как надо держать лопату. Для Королевы и расчистка сугробов — очередной каприз, аттракцион, лишь отчасти связанный с желанием согреться. Маршак показывает, как трудовая деятельность перекодируется людьми власти в развлечение, эксцентрический опыт, символическую акцию. Примерно то же происходило, когда коммунистические лидеры надевали каски при посещении строек или шахт, брали в руки орудия труда и принимали символическое участие в трудовых акциях, наделяемых статусом ритуала, будь то закладывание кирпича или посадка деревца. Ненастоящая работа, мнимая принадлежность людям труда — разновидность фиглярства — вот, что высмеивается Маршаком. В экранизации сцена подметания леса решена замечательно комично. Визуализация усиливает иронию по отношению к трудовым ритуалам власти, традицию которых можно вести от легендарного участия Ленина в субботнике и переноске бревна.

Но задолго до этой сцены в телефильме «Двенадцать месяцев» происходит еще более разоблачительная, еще более ерническая сцена. Она отсутствовала в первой редакции пьесы 1943 года, но уже появилась в редакции 1950-го и сохранялась при многочисленных последующих переизданиях. В экранизации — это одна из самых ярких, ключевых сцен. Канцлер выезжает на городскую площадь, чтобы донести до народа абсурдный указ, и поет песенку:

*Под праздник новогодний
Издали мы приказ:
Пускай цветут сегодня
Подснежники у нас!*

.....

Кто отрицать посмеет,

Что ласточка летит,

Что травка зеленеет,

И солнышко блестит?

В лесу цветет подснежник,

А не метель метет,

И тот из вас мятежник,

Кто скажет: «Не цветет!» (Маршак, 1950, с. 23–24)

В контексте традиционной структуры волшебной сказки добывание подснежников зимой вполне соответствует невыполнимому заданию, которое как раз и будет проявлять способности героя/героини. Однако здесь такое задание служит функции разоблачения власти, не имеющей никакого морального права, при собственной полной несостоятельности, требовать от подданных невозможного.

В фильме в финале песни, продолжая под смешки толпы утверждать обратное очевидному, Канцлер трет нос и констатирует: «Брр, холодно!» (В пьесе эта реплика принадлежит одному из глашатаев, что делает ее менее едкой.) Персонаж продолжает петь то, что следует согласно указу. Высмеивается здесь не только демагогия, доходящая до абсурда, и привычка выдавать одно за другое, хорошее за плохое, поражения за победы — в данном случае, зимние морозы за весеннее тепло, но и позиция высокого чиновника. Он не скрывает, что «подпеваает начальству» без всякой веры в содержание песни. Происходит ритуал дежурного, чисто формального потакания власти, что показывает всю степень разложения самой «номенклатуры».

Данная сцена может служить иллюстрацией к мысли А. Юрчака о том, что «в период позднего социализма идеологический дискурс Советского государства испытал на уровне формы нормализацию и застывание, а на уровне смысла перестал интерпретироваться буквально, по крайней мере в большинстве случаев. Функция этого дискурса была теперь не столько в том, чтобы репрезентировать реальность более-менее точно, сколько в том, чтобы создавать ощущение, что именно эта репрезентация является единственно возможной, повсеместной и неизбежной» (Юрчак, 2016, с. 55). Парадокс песенного номера — в невозможности классифицировать позицию Канцлера как осознанное ироническое отстранение или внутреннее осмеяние указа. Скорее, налицо бессознательная внутренняя формализация собственных действий, при отсутствии привычки к анализу деяний власти. И Канцлер, потирающий нос, и народ, хохочущий в процессе знакомства с королевским указом, словно бы не замечают всей нелепости происходящего, относятся ко всему как к само собой разумеющейся рутине жизни.

Как будет видно из дальнейшего, Мачеха тоже полностью находится в этом дискурсе бессознательной формализации и «застывания». Услышав приказ Королевы, она совершенно не собирается пытаться его исполнить. Дочка, напротив, выпадает из дискурса формализации и «застывания», желая «метафизические» жесты власти трактовать как импульс к практической деятельности. И в этом — фиксация отличий позиции молодого поколения от более зрелых и более привычных к повседневному абсурду государственности. Дочка хочет, чтобы все было по-настоящему, а не условно-ритуально: серьезный указ, его практическое выполнение, обещанная награда. В своем упрямстве и неподчинении Мачехе Дочка — тоже, как ни странно, скорее, в оппозиции к общераспространенной лояльности и

бездействию. Возможно, потому что она хотела бы для себя другой жизни, с другими возможностями, и переход в иной социальный слой видится ей вполне реальным, о чем разговор далее.

В целом пьеса Маршака выстраивает критический портрет власти, какой она будет известна советскому человеку уже в посттоталитарную эпоху, когда самым страшным и распространённым станут не прямые физические репрессии, но выхолащивание всех смыслов, омертвление идеалов, абсурд неумелого хозяйствования, назойливый глянец преувеличенных достижений и игнорирование серьёзных общественных проблем. Маршак словно предвидит специфику позднесоветского государства. Экранизация же делает портрет официоза и инертности общественного большинства 1970-х годов весьма развернутым и откровенно издевательским, в духе интеллигентского творческого сопротивления, которое в 1960–1980-е пронизывало многие произведения детского и развлекательного кино на сказочные сюжеты (Сальникова, 2014, с. 338–340).

Образы мороза, шубы и бедности

В данной сказке нет традиционных сказочных испытаний героини. Месяцы говорят, что давно ее знают, наблюдают за ней круглый год, и всем им нравится эта девушка. Здесь на первый план выдвигается скорее христианская традиция дистанционного взаимодействия сверхчеловеческих сил и людей. Божественный мир ведет планомерное наблюдение за миром людей, с последующим вынесением этической оценки (Сальникова, 2012, с. 348). Не волшебники испытывают Падчерицу — ее пытаются люди, пробуя выведать у нее тайну. Сначала Мачеха с Дочкой, потом Королева требуют, чтобы Падчерица показала месторасположение волшебной поляны, где возможно среди зимы увидеть и другие сезоны. Когда Падчерица отказывается открывать тайну, разгневанная Королева велит сбросить с героини шубку, только что по королевскому же приказу пожалованную Падчерице, мерзнувшей в одном рваном платке. Испытание холодом — испытание в военном духе, применяемое к пойманым партизанам или разведчикам. Данная сцена невольно рифмуется со сценой пытки Кэт в «Семнадцати мгновениях весны» (1973), когда, требуя имени русского резидента в Берлине, фашистский офицер распеленывал младенца и укладывал его на столик у раскрытого окна, на холодном сквозняке.

Мороз несколько «демифологизирован» в пьесе и более существенно — в экранизации. Он выступает не только как условный элемент праздничной декорации, но и как вполне реальный холод. Когда Мачеха выгоняет Падчерицу искать подснежники в зимнем лесу, в метель, девушка понимает, что ей вряд ли удастся выжить. Она не собирается прыгать или танцевать, чтобы согреться, не пытается искать цветы или ночлег. В пьесе героиня произносит довольно развернутый монолог о страхе попасться волкам (один из которых тут же появляется), что несколько отвлекает от более непреложной вероятности — смерти от переохлаждения. Но совершенно ясно, что автор не допустит гибели героини в зубах зверя.

В экранизации же никакого длинного монолога нет, как и появления волка. Героиня почти молча залезает на дерево, привязывает себя к нему платком и закрывает глаза. Она ведет себя как человек, готовящийся к смерти и беспокоящийся уже, скорее, о сохранности своих останков, что производит гораздо более сумрачное впечатление, нежели вариант Маршака. Конечно, можно отметить связь данных сцен с древним мотивом инициации героини, однако активные смыслы этого мотива здесь несколько не работают (в отличие, к

примеру, от знаменитой советской экранизации «Морозко»). Нет задачи проверять, выдержит ли Падчерица испытание холодом, останется ли живой, приветливой и покорной. Речь идет, скорее, об «инициации бытия» (термин наш. — Е.С.) и его проверке на степень жестокости по отношению к отдельному беззащитному человеку.

По-разному можно истолковать то, почему Падчерица не умерла, а заметила огонь магического костра, вокруг которого собрались все двенадцать месяцев. Никаких проработанных поворотов от перспективы лютой смерти к надежде на спасение ни автор пьесы, ни режиссер со сценаристом не предлагают. Побыв в полузабытии, в полузамерзшем состоянии, порядком запорошенная снегом, героиня экранизации открывает глаза и видит сквозь ветви деревьев то, чего раньше не видела. То есть, она просто *случайно не успела умереть* до того, как свершился сбор всех божеств, всех двенадцати братьев на магической поляне. Конечно, не успела, потому что того требует драматургия. Но показательно, что ни у Маршак, ни у А. Граника не хватило оптимизма придумать убедительную, пускай и волшебную, мотивацию. Потому в спасении от смертельного переохлаждения слишком очевидна авторская воля при отсутствии веры в справедливое устройство бытия.

Реалистические оттенки образа мороза и замерзания делают и не вполне символическим образ обещанной Королевой шубы — «бархатной шубы на седой лисе» (Маршак, 1950, с. 22). Это не только знак приобщения к вершине социальной иерархии или знак связи со сверхчеловеческими покровителями-помощниками. Через всю сказку проходят многократные обсуждения шубы, обещанной, предложенной, гипотетически возможной или, напротив, отнимаемой, сдираемой с Падчерицы. Шуба — один из важнейших предметов одежды в советские времена, когда климат был более суровым, чем в наши дни, а денег на покупку шубы у рядового советского человека могло и не быть. Саму же шубу часто надо было «доставать» неофициально, в свободной продаже шубы имелись отнюдь не всегда. Тема шубы актуализирует весь комплекс ценностей благополучия, встраивая посулы, мечты, жалобы, одним словом, «страсти по шубе», в контекст обсуждений этого предмета первой необходимости в других произведениях. Силою общественного дефицита и малых зарплат шуба в советском искусстве превращается в предмет-чудо, хотя это и не волшебный предмет.

Главный герой «Бриллиантовой руки» (1968, режиссер Л. Гайдай) экономист Семен Семенович (Ю. Никулин) простодушно признавался журналисту, берущему интервью у туристов международного круиза, что вообще-то он собирался купить жене шубу: «Что вы, что вы, шуба подождет, главное мир посмотреть», — извиняющимся тоном перебивала жена. Однако сцена вскрывала тот факт, что покупка шубы и туристической путевки сразу для советского служащего была бы наверняка невозможна. Персонажи телепрограммы «Кабачок 13 стульев» в одном из зимних выпусков конца 1970-х гг. ревностно спорили о преимуществах дубленок разных тренерш по фигурному катанию. Модные дубленки символизировали в их сознании весь комплекс профессиональных тренерских достоинств. Настоящий царь в фильме Гайдая по пьесе Булгакова «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) жалуется Якину (М. Пуговкин) шубу со своего плеча. Тем самым будет подчеркнуто право обаятельного и великодушного Грозного, противопоставленного современной власти в лице управдома (обоих играет Ю. Яковлев), одаривать своим расположением. Выражение симпатии косвенно предназначались, конечно же, прекрасной «боярыне», жене Шурика, а не Якину, смотревшемуся в шубе (ввиду сборов на курорт в Гагры) жалко, нелепо и почти абсурдно.

Королеве в «Двенадцати месяцах» так и не удастся никому ничего подарить. Шубы в избытке подарят Падчерице природные божества — месяцы. А она по доброте душевной наделит «лишними» шубами замерзающих Старого Солдата, Королеву и Профессора, тем самым показывая, кто является подлинной хозяйкой ситуации и имеет моральное право осуществлять покровительство.

Исследователь не случайно отмечает, что для позднесоветского кино характерны образы ветшания жизненной среды и ухудшения погодных условий, что в корне меняет тональность картины мира (Щербенок, 2013). То и другое явлено в экранизации «Двенадцати месяцев», поддержано контекстом фильмов других жанров и главное — самой социальной реальностью, в которой советский народ стал активнее замечать собственную бедность. В соотношении с советской повседневностью, определяемой весьма скромными материальными возможностями большинства населения, в пьесе и экранизации важен *конфликт бедных с нищими*. К первым относятся Мачеха и Дочка, ко вторым — Падчерица, не имеющая зимней одежды и, судя по репликам Мачехи, питающаяся одним хлебом, из милости. То, как настойчиво Дочка стремится к получению обещанных наград, косвенно подчеркивает всю скромность их с Мачехой достатка.

Можно предположить, что в тяжелое послевоенное время желание дорогой шубы и золота, неоднократно высказываемое Дочкой, воспринималось на слух как жажда роскоши, незаслуженной и практически невозможной. В 1970-е годы мечты Дочки звучали уже не столь одиозно, придавая сказочному персонажу, скорее, узнаваемую человечность. Многие советские граждане тогда из года в год тщетно мечтали о шубе или о том, чтобы иметь денег «не в обрез». Стремление улучшить свое благосостояние уже не считалось зазорным, и даже сама партия провозглашала заботу о нем одной из своих задач. Другое дело, что задача эта для государства оказывалась трудно выполнимой, что косвенно подтверждает и сюжет Маршака. В образе Дочки можно рассмотреть и «молодой вариант» старухи из «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина. Но в этом же персонаже проглядывает и одержимый «вещизмом» рядовой обыватель последних советских лет, а также и постсоветский потребитель, полностью переставший испытывать угрызения совести за свое желание наращивать частную собственность, подниматься вверх по лестнице престижа и медийности (в качестве которой выступает в сказке перспектива катания в санях с самой Королевой).

Выстраивается противопоставление простолюдинов, внутренне далеких от государственной власти и не стремящихся с нею сблизиться (таковы Падчерица и Старый Солдат), и простолюдинов, вернее, простолюдинок, мечтающих о богатстве и сближении с властью (Дочка и под ее влиянием — Мачеха). И в этом пьеса выходит за пределы официальной тематики, начиная обсуждать варианты позиционирования рядового, малоимущего индивида по отношению к государству и собственности. Никакого «воцарения» Падчерицы, уместного и ожидаемого в традиционной сказке, здесь произойти не может. В том числе потому, что сама власть и процессы ее добывания безнадежно скомпрометированы в глазах нескольких поколений советской творческой интеллигенции. Положительная героиня не может стремиться к власти ни у Маршака, ни в фильме Граника, как не мог принять статус принца Трубадур, женившийся на Принцессе в анимационном фильме «Бременские музыканты» 1968 г.

Традиционное сказочное воцарение обычно происходит посредством брака с наследником существующего правителя. Однако в пьесе вообще нет юношей брачного возраста, как и мужчин среднего возраста (как будто в этом королевстве идет или только что была

война). Финальной наградой Падчерицы служит статус хозяйки своей жизни, свободное владение имуществом, доставшимся от заколдованных Мачехи и Дочки, и, наконец, подарки от двенадцати месяцев — что делает ее материально независимой от государственной власти или злых родственников. Это придает «счастью» Падчерицы даже избыточно современные черты, приличествующие, скорее, нынешней новой волне эмансипации и активного внедрения женщин в мир предпринимательства. Тяготение фильмов-сказок славянских народов, в том числе уже упомянутых «Трех орешков для Золушки», во второй половине XX века к феминистским мотивам отмечают и зарубежные исследователи С. Шорт (Short, 2015, p. 9) и Дж. Зайпс (Zipes, 2011, p. 320–321).

В «Двенадцати месяцах» модернизация образа героини происходит еще и на фоне ее любопытных взаимоотношений с «альтернативной властью» — двенадцатью месяцами.

Сверхчеловеческое начало и латентная линия любви

Белая шубка и белая с серебром шапочка делают переодевшуюся Падчерицу похожей на типичную «елочную» Снегурочку. Оставаясь простой смертной девушкой, она получает наряд, приличествующий женскому сверхчеловеческому существу. По сюжету пьесы, умирания или умирания-и-воскресения Падчерицы не происходит, она сохраняет все свойства человека. Но с точки зрения сказочных корней, героиня прошла инициацию и возродилась в новом качестве. Здесь это перерождение дано через переодевание. И хотя Мелетинский подвергает критике интерпретацию сказочного архетипа мачехи как зимы и старого года, а падчерицы как весны и нового года (Мелетинский, 1958, с. 167), в «Двенадцати месяцах» подобная скрытая символизация имеет место. Связь со сверхчеловеческим началом и сакральной сущностью леса была задана в образе Падчерицы изначально: в прологе она слышит разговоры животных, понимает их язык, что не доступно более никому из людей и указывает на ее избранность, как и легкое попадание на волшебную поляну. Если Королева желает управлять природой, но не может, месяцы способны ускорять сезонные перемены, однако не изменяя самой очередности наступления природных перемен. Тем самым это именно управление временем, а не преобразование вечных законов природы. Актуальность мотива «ускорения» ритмов бытия возростала к концу советской эпохи, когда остро ощущалась разница мировых ритмов XX века на фоне советской стагнации, долгостроя, «застоя».

То, что все происходит в лесу и что месяцы являются братьями, делает более прочной связь сюжета Маршака со старинным сказочным мотивом лесного братства и мужского дома в лесу. (В данном случае лес — это и есть особый дом, подобно тому, как лес выполняет функции необыденного, альтернативного пространства-дома в комедиях Шекспира «Как вам это понравится» и «Сон в летнюю ночь».) Как отмечает Пропп, в реальности в таком доме «всегда находились женщины, служившие братьям женами» (Пропп, 1998, с. 212). Однако в сказке гораздо чаще женщина в лесном доме не принадлежит никому или принадлежит лишь одному из братьев (Пропп, 1998, с. 212–214).

Для советской официальной культуры, настаивающей на самоотвержении отдельного человека, тема личных и тем более интимных взаимоотношений являлась камнем преткновения. Любовные отношения нередко отображались в редуцированном виде, их сексуальная сторона купировалась. У Маршака же в пьесе задана удивительно смелая линия взаимоотношений Падчерицы с Апрелем. В пьесе, как уже говорилось, есть косвенное указание на весьма юный, скорее, подростковый возраст Апреля. И в анимационном варианте сказки

1956 г., где Падчерица и Апрель выглядят как дети лет десяти, тема любви звучит абстрактно риторически. В телефильме же перед нами герои брачного возраста — молодая девушка (Наталья Попова) и прекрасный юноша, его сыграл артист балета Мариинского театра Андрей Босов. Резонно предположить, что усиление темы любви, заданной в пьесе, всегда оказывалось неизбежным и в театре, и в кино, так как на роли Падчерицы и Апреля попадали взрослые исполнители. А диалоги в пьесе выстроены так, что трудно не сыграть влюбленность юных героя и героини.

Из уст А. Босова все реплики персонажа звучат как любовные, да и братья-месяцы обсуждают героиню именно как невесту:

Февраль. Такой, как она, не жалко среди зимы весну на часок подарить.

Апрель. Отчего же только на часок? Я бы с ней целый век не расстался.

Сентябрь. Да, хороша девушка. Лучшей хозяйки нигде не найдешь.

Апрель. Ну, если по нраву она вам всем, так подарю я ей свою обручальное колечко.

Декабрь. Что ж, дари! Дело твое молодое! (Маршак, 1950, с. 41).

Позже Апрель подчеркивает связь кольца именно со своей персоной, а не только с доступом к сакральной поляне и всем братьям-месяцам: «Колечко мое береги. Потеряешь его — меня потеряешь» (Маршак, 1950, с. 43). Апрель наказывает Падчерице ждать его, это прощание верных возлюбленных. Иными словами, происходит обручение смертной девушки с языческим божеством. Прочитывается мотив сексуального избранничества, при котором у смертной появляется божественный супруг-покровитель; ощутима соотнесенность с архетипической парой Амура и Психеи. По сути, Падчерица оказывается невестой влюбленного в нее Апреля. Надо ли говорить о том, что для советского искусства — это недопустимый поворот, слишком двусмысленный, напоенный языческим эротизмом. Подспудно создатели экранизации это ощущают. Потому актеры лишь интонационно передают «высокое чувство», чтобы максимально отвлечь зрителя от факта обручения. И вот Падчерица, получившая обручальное колечко Апреля, не смеет надеть его на пальчик, но несет в ладошке полусогнутой руки, как вещь-подарок, а не обручальное кольцо, символизирующее бракосочетание в будущем. Впрочем, из слов Дочки, стянувшей колечко с пальца спящей Падчерицы, ясно, что героиня все-таки надевала кольцо, но не демонстративно, «за кадром».

Заключение

Итак, можно констатировать, что пьеса и экранизация балансируют на грани соответствия требованиям официальной идеологии и обхода этих требований, выхода за пределы ожидаемых советских содержательных схем. Развивается эстетика игровой относительности, уходящей корнями в режиссерский театр 1910-х–1920-х годов, и дискуссионной полисемантизации всей образной ткани пьесы. С одной стороны, пьеса и фильм вводят мотив героических проявлений Падчерицы, что особенно приветствовалось в рамках официального культурного дискурса. Перераспределение имущества в пользу беднейшей, коллективные принятие решений двенадцатью месяцами, ироническая подача королевского правления и многое прочее создает художественный пласт содержательного соответствия запросам официоза.

С другой стороны, если в пьесах о советской действительности, как показала Гудкова, нередко торжествовали именно элементы структуры волшебной сказки (Гудкова, 2008,

с. 325–345), то в пьесе-сказке об абстрактном западном королевстве ощущается актуальность советских повседневных реалий и рефлексия об их соотношении с официальными идеологическими постулатами. В тексте Маршака заложена многозначность трактовки образов власти, бедности населения, возрастающего у молодежи недовольства уровнем жизни, поиска альтернативных форм социализации. Контекст экранных произведений 1960–1980 годов усиливает акценты на формализации труда как ритуала власти и на трудодоступности вещей первой необходимости в советском жизненном пространстве.

Таким образом, элементы традиционной волшебной сказки и официальной советской культуры встроены в постмодернистский дискурс уже у Маршака, что активно развивается в экранизации. Режиссер и сценарист А. Граник увидел все неравенство пьесы Маршака советскому официальному мировоззрению, выявил и акцентировал это в своем фильме. Можно сказать, что действие пьесы происходит в абстрактном сказочном прошлом и одновременно воплощает внутреннюю суть явлений советской современности, что вообще характерно для постмодернистского дискурса, о чем пишет, в частности, М. Липовецкий (Липовецкий, 2008, с. 282). «Постмодернистское настоящее время» чувствуется в экранизации острее, нежели в пьесе, так как сокращены мало драматические сцены общения животных. Кроме того, в пьесе Маршака заложен ряд социальных и фантастических мотивов, обнаруживающих новую актуальность уже в начале XXI столетия. К первым относится мотив женской эмансипации и материальной независимости частного индивида от машины государственного управления. Ко вторым — образы магического кольца, управления временем, любви смертной девушки и бессмертного сверхчеловеческого существа, получающие широкое хождение как бродячие мотивы современного популярного кино, анимации, компьютерных игр.

Литература

1. Венгров Н. (Натан — псевдоним Моисея Файвелевича Венгрова, он же — Моисей Павлович) С.Я. Маршак // История русской советской литературы. В 4-х тт. Том 3, 1941–1953. М.: Наука, 1968. С. 389–410.
2. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: НЛЮ, 2008. 456 с.
3. Двенадцать месяцев // Сказки славянских народов. В 5 тт. Т. 3. София: Болгарский художник, 1977. С. 73–80.
4. Душечкина Е.В. Русская елка. История. Мифология. Литература. СПб.: НОРИНТ, 2002. 416 с.
5. Липовецкий М.Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов. М.: НЛЮ. 2008. 848 с.
6. Маршак С.Я. Двенадцать месяцев. М.: Искусство, 1943. 66 с.
7. Маршак С.Я. Двенадцать месяцев. М.: Искусство. 1950. 114 с.
8. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Издательство восточной литературы. 1958. 264 с.
9. Оснос Ю.А. Добрая мудрость сказки. С.Я. Маршак // Оснос Ю. В мире драмы. М.: Советский писатель. 1971. С. 181–196.
10. Пропп В.Я. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт. 1998. 512 с.
11. Руднев П.А. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: НЛЮ, 2018. 496 с.

12. Сальникова Е.В. Полисемантика пьесы-сказки С.Я. Маршака и телефильма «Двенадцать месяцев» в контексте культуры советского времени // Сказка в фольклоре, литературе и искусстве. Традиционное и новое: Сборник научных статей / Ред.-сост. Л.В. Фадеева; науч. ред. Л.В. Фадеева, Т.В. Хлыбова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 360–384.
13. Сальникова Е.В. Советская культура в движении от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: URSS. 2014. 480 с.
14. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 576 с.
15. Щербенок А.В. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя // Новое литературное обозрение. 2013. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/8sh.html> (дата обращения 21.04.2019).
16. Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: НЛО. 2016. 664 с.
17. Cooke L. *Style in British Television Drama*. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2013. 160 p.
18. Costlow J., Rosenholm A. (Eds). *Meaning and Values of Water in Russian Culture*. London, New York Routledge, Taylor & Francis Group. 2017. 268 p.
19. Pevsner N. *The Englishness of English Art*. New York Praeger, 1956. 208 p.
20. *Russian Theatre in Practice: The Director's Guide* / Ed. A. Skinner. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: METHUEN DRAMA. 2019. 296 p.
21. Short S. *Fairy Tale and Film: Old Tales with a New Spin*. London. Palgrave Macmillan, 2015. 218 p.
22. Shuster M. *New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 2017. 263 p.
23. Zipes J. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York, London. Routledge, Taylor & Francis Group. 2011. 322 p.

References

- Cooke, L. (2013). *Style in British television drama*. Palgrave MacMillan.
- Costlow, J., & Rosenholm, A. (Eds.). (2017). *Meaning and values of water in Russian Culture*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Dvenadtsat' mesyatshev [The Twelve Months]. (1977). *Skazki slavyanskikh narodov* [Fairy tales of Slavic nations] (Vol. 3, pp. 73–80). Bolgarskiy khudozhnik.
- Dushechkina, E.V. (2002). *Russkaya elka: Istoriya, mifologiya, literatura* [Russian Christmas tree: history, mythology, literature]. NORINT.
- Gudkova, V.V. (2008). *Rozhdenie sovetskikh syuzhetov. Tipologiya otechestvennoy dramy 1920-kh – nachala 1930-kh godov* [The birth of Soviet plots. Typology of Soviet drama of the 1920s—the beginning of the 1930s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*.
- Lipovetskiy, M.N. (2008). *Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000 godov* [Paralogies. The transformation of (post)modernist discourse in the Russian culture of the 1920–2000]. *Novoe literaturnoe obozrenie*.
- Marshak, S.Ja. (1943). *Dvenadtsat' mesyatshev* [The Twelve Months]. *Iskusstvo*.
- Marshak, S.Ja. (1950). *Dvenadtsat' mesyatshev* [The Twelve Months]. *Iskusstvo*.
- Meletinskiy, E.M. (1958). *Geroy volshebnoy skazki: Proiskhozhdenie obraza* [The character of a fairy tale. Origins of the image]. *Izdatel'stvo vostochnoy literatury*.

- Osnos, Yu.A. (1971). Dobraya mudrost' skazki: S.Ja. Marshak [Kind wisdom of a fairy tale. S.Ya. Marshak]. In Yu. Osnos *V mire dramy* [In the world of drama] (pp. 181–196). Sovetskiy pisatel'.
- Propp, V.Ya. (1998). *Morfologiya: Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Morphology: The historical roots of a fairy tale]. Labirint.
- Rudnev, P.A. (2018). *Drama pamyati: Ocherki istorii rossiyskoy dramaturgii, 1950–2010-e* [Drama of memory: Essays on the history of Russian drama, 1950–2010]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Salnikova, E.V. (2012). *Fenomen vizual'nogo. Ot drevnikh istokov k nachalu XXI veka* [The phenomenon of the visual. From ancient sources to the beginning of the XXI century]. Progress-Traditsiya.
- Salnikova E.V. (2020). Polisemantika p'esy-skazki S.Ya. Marshaka i telefil'ma «Dvenadtsat' mesyatsev» v kontekste kul'tury sovetskogo vremeni [Polysemantics of the fairy tale by Samuil Y. Marshak and the movie The Twelve Months in the context of the Soviet Union culture]. In L.V. Fadeeva, T.V. Hlybova (Eds.), *Skazka v fol'klore, literature i iskusstve. Traditsionnoe i novoe: Sbornik nauchnykh statej* [Fairy tale in the folklore, literature and art. Traditional and new] (pp. 360–384). The State Institute for Art Studies.
- Salnikova, E.V. (2014). *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet culture in motion from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, characters, plots]. URSS.
- Shcherbenok, A.V. (2013). Tsivilizatsionnyy krizis v kino pozdnego zastoya [The civilization crisis in the cinema of the late Soviet stagnation period]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [New literary review] (5). Retrieved April 21, 2019, from <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/8sh.html>
- Short, S. (2015). *Fairy Tale and Film: Old Tales with a New Spin*. Palgrave Macmillan.
- Shuster, M. (2017). *New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre*. The University of Chicago Press.
- Skinner, A. (Ed.). (2019). *Russian Theatre in Practice: The Director's Guide*. Methuen Drama.
- Vengrov, N. (1968). S.Ja. Marshak [S.Ya. Marshak]. *Istoriya russkoy sovetskoy literatury* [History of the Russian Soviet Literature] (Vol. 3, 389–410). Nauka.
- Yurchak, A.V. (2016). *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': Poslednee sovetskoe pokolenie* [It was forever until it was over: The last Soviet generation]. Novoe literaturnoe obozrenie.
- Zipes, J. (2011). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Ekaterina V. SALNIKOVA

D.Sc. (Cultural Studies), PhD (Art History),
Head of the Artistic Problems of Mass Media,
State Institute of Art Studies

САЛЬНИКОВА Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующая сектором художественных проблем
массмедиа Государственного института искусствознания

k-saln@mail.ru

Elena M. BAZANOVA / Е.М. Базанова

**RHETORIC INTERSECTIONS OF LANGUAGE AND MUSIC:
IN SEARCH FOR PERSUASIVE PUBLIC SPEAKING**

**РИТОРИКА ЯЗЫКА И МУЗЫКИ:
В ПОИСКАХ ЯРКОГО ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ**

Abstract. Natural language can be a rhetorical means of persuasion, which is based on four modes, i.e., *ēthos*, *logos*, *pathos*, and *kairos*. However, music is that universal language, which, unlike language, one can listen to, sometimes without understanding, but still get affected, primarily and mainly, emotionally. Does this mean that musical rhetoric is reduced to only one mode—*pathos*—and the only thing that unites the rhetoric of music with the rhetoric of language is its expressive elements that are connected to the emotional experience of a human? The article analyzes the persuasive potential of language and music by demonstrating their natural kinship of structural and functional characteristics. Using examples to compare business speeches, excerpts from nonfiction books, and musical pieces, the paper emphasizes the similarities of rhetorical principles of natural language and music and their potential usefulness in teaching persuasive public speaking. The article attempts to conjoin music and verbal language to develop public speaking skills using emotional, logical, cognitive, psychological, and energetic power of *ēthos*, *logos*, *pathos*, and *kairos* to profoundly affect the human brain and feelings of the target audience. The article provides insights into how the symbiosis of the rhetoric of language and music can be used in ESL/EFL classroom. In this article, we employ parallels between natural language and music to provide evidence that such symbiosis can be effectively used in music-infused business leadership training.

Keywords: rhetoric of music, rhetoric of language, rhetorical modes, tropes and rhetorical figures, persuasive public speaking, management consulting, semiotic system, symbolic system, English as a Second Language, music-infused ESL/EFL pedagogy

1. Brief Overview

The word “rhetoric,” which first appeared in Plato’s dialogue *Gorgias*, written about 385 BC, bears different meanings that may depend on the context, and whether it is used abstractly or concretely. The universal scope of the rhetoric of language involves diverse areas of communication associated with the art of persuasive public speaking. According to the theory of rhetoric, persuasion is usually built on four modes of persuasiveness: **ēthos** (persuasion through appeals to moral principles recognized by the audience or presentation of the character of the speaker as trustworthy), **logos** (persuasion through rational arguments), **pathos** (persuasion through the emotions of the audience as aroused by the speaker, i.e., emotion-specific influences), and **kairos** (persuasion through the idea that the time has come for a particular belief, concept or action).

Rhetoric was originally a linguistic ‘art’, the art of speaking or writing so as to persuade people. It was a discipline that prescribed not only a specific structure but also a style for oratory that would use the knowledge of logic and psychology for legitimate ends by ordinary citizens under democratic governments of ancient Greece and Rome (Kennedy, 2001). In the Middle Ages, rhetoric found new applications in writing (*dictamen*) letters and petitions, sermons and prayers. The Medieval rhetoric

contributed to the establishment of the scholastic method that was to come into universal use in philosophy, theology, and finally to the formulation of scientific inquiry that was to separate philosophy from theology (Golden et al., 2003).

A more profound understanding of rhetoric developed in the Renaissance. Thus, in *The Advancement of Learning* Francis Bacon defined “the duty and office of rhetoric” as “to apply reason to imagination for the better moving of the will” (Bacon, 1605). More specifically, Bacon asserted that

“[...] men began to hunt more after words than matter; more after the choiceness of the phrase, and the round and clean composition of the sentence, and the sweet falling of the clauses, and the varying and illustration of their works with tropes and figures, than after the weight of matter, worth of subject, soundness of argument, life of invention or depth of judgment.” (Bacon, 1605, p. 17)

Around that time, the power of persuading the listener no longer depended solely on the principles of logical reasoning. A split between a narrow approach to rhetoric as a linguistic or literary phenomenon related to verbal texts—primarily limited to word choice, tropes, rhetorical figures, and sentence structure in written language—and a broader approach to rhetoric as a more general and basic knowledge related to expressing any information through various art forms, i.e., painting, sculpture, architecture, dance, and music, has persisted.

2. Rhetorical Roles Played by Language and Music

Verbal language is known to be a tool for exercising power, a means of linguistic manipulation and social control rather than a rhetorical means of persuasion. However, music is that universal language that, unlike verbal language, one can listen to, sometimes without understanding, but still get affected, primarily and mainly, emotionally. Does this mean that musical rhetoric is reduced to only one mode—*pathos*—and the only thing that unites the rhetoric of music with the rhetoric of language is its expressive elements connected to the emotional experience of a human?

Ēthos in music is the soul of sounds, a musical instrument, a melody, the personality of the composer and the individual traits and artistic aspirations of the performer who can make a free musical interpretation of the composer’s intentions. In the ancient world, the Greeks believed that music had a magical power to speak directly to human emotions. In Greece, it was thought that *ēthos* of the right kind of music had the power to heal the sick and positively shape personal character. Aristotle believed that when music was designed to imitate a certain emotion, a person listening to the music would have that emotion. *Logos* in music is not so evident in the typical definition. The persuasion and logic of music are the logical succession of musical tones and the construction of musical phrases. *Pathos* can be almost synonymous with music. It is the power that releases emotions within us using melodic phrases, harmonies, and rhythms. It can completely change the tone of any situation; it can add suspense, love, or hate just by modifying tones from major to minor. *Pathos* is constant with music (Blow, 2013).

Even though music cannot convey a literal meaning, it has musical meanings expressed by “presentational symbols [...] [that] follow a logic of their own and present relevant meanings in a fully symbolic way [...] [, which] places musical meaning firmly within the bounds of intellectual interest and activity.” (Wayseeker, 2018)

Language is the collective art of expression based on a myriad of individual intuitions. When analyzing rhetoric in relation to natural language, one usually examines the nature and functions of

the communication systems used by humans in different social settings. A major point in exploring rhetoric is the rhetorical role played by language as a conceptualizing and persuasive tool, as a means of communication and as a bearer of values (Ilie, 2008).

Ēthos in language refers to the persona, or projected character of a speaker/communicator, including their credibility and trustworthiness (Hartelius & Browning, 2008). *Ēthos* encourages an audience to grant authority to a speaker (Green, 2004), and it emphasizes the persuasiveness of the speaker's character (Aho, 1985; Conrad & Malphurs, 2008). *Logos* in language refers to the clarity and integrity of the argument (Holt & MacPherson, 2010). It stresses logic and the appeal to reason (Aho, 1985; Green, 2004). *Pathos* in language refers to the audience's feelings and relies for persuasive effect on evoking emotions such as happiness, sadness, satisfaction, pity, or fear (Aho, 1985). *Kairos* expresses "the human relationship with the environment." (Sadler, 2010, p. 252). It is generally defined as opportune timing, a decisive moment, or having to do with something happening at the right place and time (Cardassilaris, 2019).

3. Parallels between Language and Music

Although the purpose of the rhetoric of language has been traditionally assumed to persuade a targeted audience using the appeals to reasons, values, beliefs, and emotions and the purpose of the rhetoric of music has been to arouse emotions through the integration of feelings and cognitive contents; they overlap each other in many ways. To name but a few:

- Music, like language, is a symbolic system, with symbols having two basic kinds of meaning: denotative and cognitive. Denotative meaning refers to dictionary-like definitions that are commonly shared by everyone familiar with the symbol. Connotative meanings are the personalized thoughts, associations, and feelings that arise for a given individual whenever they see a symbol. However, symbolic systems can be denotative and presentational. Language is a denotative symbolic system as it is based on symbols that have both denotative and connotative meaning. Words, for example, have specific denotative meanings, but also bring to mind various personal reactions, thoughts, and feelings that make up their connotative meanings as well. Music is a symbolic presentational system, based on symbols that have no specific denotative meanings, only connotative ones. No dictionary assigns the high "C" on a trumpet a specific meaning. Still, this symbol can suggest personal reactions, memories, thoughts, and feelings that make up connotative meaning.

- Both music and language can prime the meaning of a word, and music can, as language, determine physiological indices of semantic processing (Koelsch et al, 2004). Thus, both music and language operate with signs—iconic, indexical, and symbolic—with iconic signs resembling what they represent (e.g., a whistling sound to signify wind or words such as "splash", "giggle", or "quack"), indexical signs being used in direct temporal and spatial connection to what they signify (e.g., ripples on the surface of the water are indexical to the wind or the word "rose" to signify a particular kind of flower), and symbolic signs bearing no physical resemblance to what that signify, i.e., the relationship between sign and object is arbitrary and must be agreed upon and learned (Chandler, 2007). Unlike language, most musical signs are iconic and indexical, but there also exist many symbolic signs in music. For example, the beginning of Beethoven's Symphony No.5 has been used a lot as a symbol for victory, partially because of its analog to the Morse code for the letter V—"dit-dit-dit-dah" (another symbolic sign).

- Melodic recognition, contour processing, timbre discrimination, rhythm, tonality, prediction, and perception of the sight, sound, and form of symbols in context are required in both language and music (Stansell, 2005).
- In both music and language, discrete elements are combined to form larger structural units according to conventions that can be codified into a set of rules (e.g., rules of tonal structure in music and rules of morphology in language) (Sun et al., 2018).

4. Music of Persuasive Speeches

Throughout time, philosophers, scientists, and musicians have valued music for a significant number of purposes, e.g., for its therapeutic purposes and developmental functions. Over the past century, language acquisition researchers have made tremendous advances in the theory of language learning and teaching, ESL/EFL in particular. However, to date, there is little evidence of exploiting the symbiosis of the rhetoric of language and music in teaching persuasive public speaking. To fill this knowledge gap, a comparative analysis of the rhetoric of persuasive speeches and the rhetoric of classical music was carried out to reveal their intersections that could provide a solid basis for music-infused ESL/EFL pedagogy that might assist in developing persuasive speaking skills.

For the purposes of this article, I studied written and verbal language of some business speeches of Marvin Bower—a pioneer in management consulting, an institution creator, and a profession builder. The study of Bower’s rhetorical cases gave me a flash of insight into a musical piece that reverberated throughout the study—Ludwig van Beethoven’s Piano Sonata No. 8 in C minor, Op. 13, commonly known as Sonata Pathétique. The comparative analysis provided below vividly demonstrates the kinship of their emotional, logical, cognitive, psychological, and energetic power of *ēthos*, *logos*, *pathos*, and *kairos* used to affect the feelings of the target audience.

For practical reasons, instead of using such words as ‘language,’ ‘text,’ or ‘writing,’ the word ‘discourse’ will be used to cover both oral and written utterances and both semantic and pragmatic aspects of linguistic communication.

4.1 Management Consulting in the Lens of Rhetoric

For all of the benefits of being management consultants—money, power, and prestige—there are some drawbacks. As Duff McDonald observed in his book on McKinsey, “[McKinsey’s consultants] are a collection of huge egos.” (McDonald, 2014, p. 3) Marvin Dumon describes management consultants as ‘the hired guns’ (Dumon, 2018). Business Strategy Review defined McKinsey’s consultants as follows: “Staid suits and professional standards. Clean-cut [...] conservative [...] obsessively professional and hugely successful.” (“The man who put consultants in hats,” 2003) Before I first read about McKinsey, I shared the same opinion as Johann Hari who claims that management consultants “[can] enter any organization, watch its workers for a short period, and then — using graphs, algorithms, and jargon that makes quantum physics look like Sesame Street — render it [...] more efficient[ly], for a fee.” (Hari, 2011) In fact, most people think that McKinsey’s management consultants are snobbish overachievers who are obsessed with figures and graphs, and whose rhetoric is dry and unemotional by default.

Though the management-consulting world developed such unsavory reputation, Marvin Bower managed to stand apart. He created “an impression of hard-working, clean-living decency,” as Crainer and Dearlove claimed (2003, p. 18). Moreover, the way Marvin spoke about management consulting, and his firm, in particular, represented a unique rhetorical pattern that was very similar to a piece of music with its rhythm and harmony. You may argue that we do not ordinarily associate management

consulting with musical language, but rather with dry corporate-speak. However, Marvin Bower's rhetoric was the rhetoric of music, whose aim is to inform, convince and motivate a targeted audience. Through the use of rhetorical features such as central theme, metaphors, and framing, Marvin Bower shaped meaning, engaged emotions, and influenced his target audience. These rhetorical features have much in common with expressive elements in music that are connected to our emotional experience and serve as metaphors.

Marvin Bower (1903–2003) initially studied to be a lawyer and after an MBA from Harvard Business School joined Cleveland corporate law firm Jones, Day, Reavis & Pogue in 1930. His career path changed, however, when he met former University of Chicago professor James O. McKinsey on a business trip in 1933. Bower joined the McKinsey firm in 1933 at a time when management consulting was still called “management engineering.” Marvin Bower served as McKinsey's managing director from 1950 to 1967 and remained McKinsey's director and partner until 1992. Almost from the first days of his career in consulting, Marvin allowed himself to think in original, unconventional ways, which was revolutionary for the time when “command-and-control management system was the dominant form of corporate organization.” (Bower, 1997a, p. 160)

Apparently, Marvin's resolute personality manifested itself in his emotional goal-oriented rhetoric. Thus, in *The Will to Lead*, Marvin Bower wrote:

I believe that the old command system must be replaced. Fixing it is no good. My view is that the authority should be replaced by leadership. By that, I don't mean that a business should be run by a single leader, but that it should be run by a network of leaders positioned right through the organization. Leaders and leadership teams working together will, I suggest run a business more effectively than a hierarchical, command-and-control structure.

4.2 Intersections of Rhetorical Strategies of Ludwig van Beethoven and Marvin Bower

Beethoven wrote his sonata in 1798 when he was 27 years old. Back in 1798, it was still the glory days of the “Classical era.” Composers at the time were “spinning out highly technical, exquisitely formal musical trinkets in the styles perfected by the like of Mozart and Haydn.” But Beethoven was already showing a “gleam of his future rule-smashing self.” (“Beethoven's,” p. 1) The *Pathétique* follows all the composing rules of the day but has an extra dimension of expression and emotion that “find their way into the inward places of the soul.” (Plato, 1970)

For the purpose of this article, I selected two rhetorical cases: Marvin's speech at the McKinsey & Company Partners' Conference (“The speech that defined McKinsey,” p.1) and an excerpt from Marvin's book *The Will to Lead* (Bower, 1997b), where Marvin urges senior managers to abandon the old command system and develop leaders, starting with themselves.

What I find most interesting about Marvin's rhetorical strategies is the way he constructed meaning through communication regardless of different audiences and situations. Whereas Marvin's specific rhetorical patterns—examples, comparing and contrasting—may change, the central themes, metaphors, and framing are similar across the two pieces of discourse studied. This observation suggests that Marvin was a man of scrupulous professional integrity, strong convictions, and great rhetorical competence.

Marvin Bower never changed the central themes of his rhetoric, i.e., constancy to purpose, a set of beliefs, and qualities of leadership. Thus, in his conference speech mentioned above, Marvin used the phrase ‘constancy to (the) purpose(s)’ more than 20 times. Below is a typical example of the usage of this phrase in Marvin's speech:

The first Earl of Beaconsfield, better known as Benjamin Disraeli, one of the great Prime Ministers of Great Britain, said the secret of success is constancy to purpose; and this firm has had that as a guiding light for a long time, constancy to purpose, and my theme then is concerned with how each of the individuals making up our firm can have greater constancy to the purposes of the firm (“The speech that defined McKinsey,” p.1).

The theme of beliefs is also pivotal for Marvin’s rhetoric. Here is an example:

This, then, is my thesis: I firmly believe that any organization in order to survive and achieve success must have a sound set of beliefs on which it premises all its policies and actions. Now we have a set of beliefs that’s been hammered out over the years, and this set of beliefs is contained in this Strategy Memorandum (“The speech that defined McKinsey,” p. 1).

Qualities of leadership is another dominant theme in Marvin’s rhetoric:

Anyone who aspires to lead must develop certain qualities and attributes. By “qualities,” I mean elements of character or personal makeup that are typically difficult (but not impossible) to learn. People usually bring their qualities with them when they join a company. “Attributes,” on the other hand, are more like skills and hence easier to learn. Fortunately, the attributes needed for leadership far outnumber the qualities (Bower, M. (1997b)

Beethoven’s sonata uses a unique motif line that runs through all the three movements framing the whole musical composition. Let me quote the description of this sonata, borrowed on the website *Favorite Classical Composers*:

[The 1st movement] *Grave: Allegro di molto e con brio* (serious, very quick with energy). This movement starts with this dark movement, and soon it turns fast-paced with a memorable melody. Then the theme returns to the dramatically suspenseful opening crashes, before finishing in a ferocious blaze. [The 2nd movement,] *Adagio cantabile*, features what I think is one of Beethoven’s most beautiful melodies. The warm, sweet, reflective tune seems to waft straight from the composer’s heart. This theme is played three times, each time with a more elaborate accompaniment. [The 3rd movement] *Rondo: Allegro* is remarkably similar to the fast theme of the first movement (“Beethoven’s,” p. 1)

Marvin Bower appeals to emotions a variety of framing devices, e.g., assertion (*the truth is, the key point is, what is important is*), appeals to authority and precedent (*The first Earl of Beaconsfield, better known as Benjamin Disraeli, one of the great Prime Ministers of Great Britain, said...*), the use of first person pronouns (*we must be perceptive to changes*); shared aspirations (*we are one firm*); credibility (*I believe we can take great credit on ourselves for having achieved a singleness of purpose and a unity of the firm*), reframing and the appeal of stories (*This leadership [...] has been carried on by Phil Babb, but let me give you something that is quite interesting to me about Bob Hall...*). In fact, Bower’s stories always contained four basic components: passion with which the stories were told, a protagonist who provided a point of view for the audience to identify with, a problem, and a moment of awareness, which provided the turning point. Thus, his rhetoric was wrapped in emotions in the same way as the sonata was wrapped in powerful emotional content.

Apart from the rhetorical strategies that Marvin Bower used, my analysis of the sonata and Marvin Bower’s speech at the McKinsey & Company Partners’ Conference showed that the music pattern of the sonata and Marvin’s rhetoric are similar. Thus, the sonata begins with a slow introductory theme, marked *Allegro di molto con brio*, starting heavily. Similarly, Marvin Bower begins his speech at the McKinsey & Company Partners’ Conference with woeful notes:

Since our last conference, since we last met in this conference, we have lost by death two directors. Howard Smith, in the sunset of his career, died of cancer and Bob Hall, in the high noon of his career, was snatched out of the sky. These two men have made great contributions to the good things that we have here, and I'd like to pay tribute to them by simply saying that; but more specifically, to illustrate in some of the remarks that I make the contributions that they made so that they would be more real than just words.

Then the dark movement in Beethoven's sonata turns fast-paced with a memorable melody. And Marvin echoes the music, vividly telling his listeners about his vision of the firm as a "one multi-national firm in attitude," which is, in his opinion, a "very remarkable development and a great element of strength." He goes on to speak about the importance of adhering to ethical values. And finally—as in Beethoven's sonata, the theme returns to the dramatically suspenseful opening crashes, before finishing in a ferocious blaze—Marvin reaches a point of climax in his speech:

We must be perceptive to changes going on around us, we must be perceptive to things that are going on in the firm, and we must adjust our services to clients to meet the external factors and we must adjust the policies, procedures, and programs in leadership, personnel and everything else to the things that are going on in the firm because we can't serve our clients well unless we have people in the firm who are productive and the right people to do that job.

The music strains to rise, falls, rises again; it surges forward, pauses, clashes, swoops and soars. End of Allegro di molto con brio!

Most musicians know that Beethoven was a master at using smaller structural units as building blocks, joining them together into a logical succession by the common rhythmic and melodic features they shared and then using them to develop toward points of climax and resolution in his musical works (Bissell, 1998). But I do not think that anybody has ever suspected that Marvin Bower's rhetoric is full of rhythm and harmony. When I read Marvin Bower's books about management consulting, "[my] senses act as a giant ear and the body becomes a symphony, which equips [me] to respond to the music's most subtle cues" (Jones, 2016). Then I hear "rhythm and harmony [that] find their way into the inward places of [my] soul" (Plato, 1970), and the music I hear is Sonata Pathétique by Ludwig van Beethoven.

The comparative study shows that the overlap between the rhetorical potency of Bower's discourse and Beethoven's sonata is evident and clear, i.e., all four modes of rhetoric—*ēthos*, *logos*, *pathos*, and *kairos*—are integral components inherent to the abovementioned rhetorical cases, which express credibility, reason, emotion, and time/place appropriateness. Taken together, these modes of rhetoric reveal the characteristics of a good argument and identify the dimensions of the persuasive appeal (Holt & MacPherson, 2010) highlighted in **Table 1**.

Table 1. Marvin Bower and Beethoven: intersections of their rhetorical appeals of ethos, logos, pathos, and kairos.

Rhetorical appeals	Marwin Bower	Beethoven
<p>ĒTHOS</p> <p>Credibility</p>	<ul style="list-style-type: none"> - hard-working - clean-living decency - scrupulous professional integrity - goal-oriented - strong convictions - expertise - loyalty - consistency 	<ul style="list-style-type: none"> - strong personality - noble ideas - one of the most respected and influential composers of all time
<p>LOGOS</p> <p>Reason</p>	<ul style="list-style-type: none"> - argumentation - logic - evidence - examples - claims - justification 	<ul style="list-style-type: none"> - logical succession of (smaller) structural units joint together by common rhythmic and melodic features
<p>PATHOS</p> <p>Emotion</p>	<ul style="list-style-type: none"> - central theme - metaphor - framing - repetition - rhythm - harmony - climax 	<ul style="list-style-type: none"> - central theme - metaphor - framing - rhythm - harmony - unique motif line
<p>KAIROS</p> <p>Time/place appropriateness</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Marvin thought in original, unconventional ways, which was revolutionary for that time. 	<ul style="list-style-type: none"> - transition between the classical and romantic eras - “[His] works [...] give the impression that they directly reflect the deepest aesthetic, philosophical, and [...] political currents of his age.” (Lockwood, 2003: XVIII)

As seen in the table, the rhetoric of a musical piece of a noble composer is not reduced to only one mode—pathos. Instead, it has all the expressive elements that parallel the rhetoric of persuasive discourse that incorporates the speaker’s personality traits, logical reasoning, emotions, and appropriate timing. The rhetoric of music, like that of language, is the result of a cooperation of the four rhetorical appeals. Thus, eloquent and forceful rhetoric of Beethoven’s Sonata Pathétique is expressed by the composer’s strong personality that establishes credibility, the logical statements of his musical ideas that “convince [the listener] that they have a message of lasting worth” (Eschman, 1921, p. 166); the sonata’s rhetorical framing that comprises exposition, development, and recapitulation, in which the central musical theme is stated, explored, and restated; the rhythmic variations, the memorable melodic line, the harmonic content and metaphors that create meaningful context and generate expectancies that please, move, and inspire the listener.

With regard to the above-mentioned intersections of the rhetoric of verbal language and music, in particular, the sonata form, in this article, I attempt to consider this symbiosis as a practical approach to ESL/EFL teaching/learning persuasive speaking.

5. Music-Infused EFL/ESL Pedagogy for Teaching Persuasive Speaking

To date, many second or foreign language teachers of English (ESL/EFL teachers) have found the symbiosis of language and music useful for various teaching and learning purposes, i.e.:

- to motivate students inside and outside the EFL classrooms (Nadera, 2015)
- to support students in exploring the nuances of communication and in building effective collaborative communities (Ippolito & Adler, 2018)
- to develop perceptual-auditory skills (Slevc & Miyake, 2006; Talamini et al., 2018) and phonological memory (Hu, 2003; De Groot & Smedinga, 2014)
- to activate linguistic information stored in memory (Fonseca-Mora et al., 2011)
- to enhance cultural awareness and literacy in the foreign language classroom (Failoni, 1993)
- to improve the learning of verbal tasks (Jäncke, 2008)
- to enrich vocabulary and learn authentic grammar structures and complex language concepts (Fonseca-Mora, & Gant, 2016).

In sum, music can be used to increase the learner's linguistic intelligence in the process of ESL/EFL teaching, to improve ESL/EFL acquisition in that music can provide authentic material, facilitate the memorization of instructions, vocabulary, grammatical structures, and pronunciation, create favorable teaching environments, and motivate students. Curiously enough, there is no evidence that classical music, in particular, sonata form, can be used in the ESL/EFL classroom to develop persuasive speaking skills. However, from my considerable professional experience of teaching higher education students and faculty how to use language effectively and persuasively in speaking or writing, I can suppose that there is a pressing need to review the existing methods of teaching public speaking to get away from the mechanical memorization of useful presentation phrases and standard public speaking techniques and come to grips with the true nature of a persuasive speech stemming from the four rhetorical modes of music.

Teaching the art of public speaking should be inextricably linked with the study of the best examples of classical music, the transformative power of which can hardly be overestimated. Just as great composers convey all nuances and subtleties of emotions using metaphors, framing, unique motif lines, and other rhetorical appeals, so great speakers intuitively or consciously use central themes, rhythmic and melodic features, and harmony to maximize the impact of their speech on the target audience.

The beneficial influence of musical aptitude on the acquisition of public speaking skills is manifold. In particular, classical music, like no other type of music, is spine-tingling, heart-breaking, uplifting, and thrilling. These are the very features that a powerful, persuasive speech should possess if the speaker intends to magnetize the audience and keep it in suspense until the last word of the speech.

Music-infused EFL/ESL pedagogy for teaching persuasive speaking can be a plausible educational alternative that is likely to enhance the learners' awareness of the logical succession of rhythmic, melodic, and harmonic features of a musical piece. More specifically, structural and functional rhetorical features of the sonata form. However, within the framework of this article, I do not intend to delve into the specifics of the sonata form or elaborate on the reasons why this particular form and not other types of the musical form should be used as the basis for such pedagogy. Based on the comparative analysis conducted for the purposes of this article, my aim here is to make some general arguments in favour of the symbiosis of the rhetoric of verbal language and music and also

to formulate a viable strategy for using emotional, logical, cognitive, psychological, and energetic power of *ēthos*, *logos*, *pathos*, and *kairos* of the sonata form to teach persuasive public speaking.

Perhaps the main question that needs to be addressed in this context is why it is more effective to use the rhetoric of classical music as educational material for teaching speaking skills and why not use some world-famous speeches as role models. From my perspective, reasonable explanations might be as follows. No matter how faithfully great speakers try to present their topic, they also present themselves. Each has an individual point of view; a vision of the topic that determines what anecdotes, quotations, or jokes will be embedded in the speech, what rhetorical devices will be used to impress the audience, and what will remain in the shadow of memorable phrases. Also, each speaker has their personal experiences, feelings, and insights, and, inevitably, the audience gets engaged in the content of the speech, giving less importance to such fundamental elements of persuasive speaking as rhythm, melody, and harmony.

Hence, studying the basic principles of musical forms—the sonata form, in particular—will help EFL/ESL students aiming to acquire persuasive speaking skills, develop an in-depth understanding of the stylistic rhetoric of music to express themselves with greater force because of their increased vocabulary, improved grammar structures, and rhythmic patterns.

Another sound argument in favor of using the rhetoric of classical music to teach persuasive speaking is that even great speeches of the past can cause mixed reactions in a present-day audience. Unexpectedly, a great speech can turn into hateful and divisive in a multicultural classroom, and may unintentionally cause tension between the classmates. Thus, EFL/ESL teachers should be scrupulous when choosing a public speech as educational material to avoid such global issues of today as gender equality, human rights, immigration, religion, etc. Importantly, this recommendation is inapplicable to the cases when the learning objective is to get the students to discuss such global issues. An important consideration here is the fact that music, like language, can inform, impact and influence policy, community development, quality of life, and international development, but classical music is above politics, ideology, or economic systems.

6. Final thought

The comparative analysis of the parallels and between the rhetoric of language and music revealed strong similarities in the four modes of persuasiveness, i.e., *ēthos*, *logos*, *pathos*, and *kairos*. Music employs *ēthos* in a similar sense in that it expresses credibility through a musical instrument and the personality of the composer or artistic aspirations of the performer who can make a free musical interpretation of the composer's intentions. The logical succession of musical tones and the construction of musical phrases repeat the logical reasoning and clarity of the argument. *Pathos* in music is manifested through melodic phrases, harmonies, and rhythms in the same way as language uses metaphors and other figures of speech to exert an emotional effect on the audience. *Kairos*, in both music and languages, is demonstrated through time and place appropriateness.

The findings also indicate that apart from similarities, there are slight differences between music and language. In particular, language is a denotative symbolic system based on symbols that have denotative and connotative meanings, whereas music is a symbolic presentational system based on symbols that have no specific denotative meanings. In addition, most musical signs are iconic and indexical, whereas language operates with iconic, indexical, and symbolic signs. As the current research shows, these subtle differences cannot override apparent similarities between music and language as their interaction can be highly beneficial for acquiring speaking skills.

All in all, making full use of musical rhetoric for teaching effective public speaking will create a harmonized learning environment where students could develop their leadership competencies to tackle global issues using the power of persuasion.

References

- Aho, J. (1985). Rhetoric and the invention of double entry bookkeeping. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 3, 21–43.
- Bacon, F. (1605). *The advancement of learning*. Retrieved March 18, 2020, from <https://scholars-bank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/646/advancement.pdf>
- Beethoven's Pathetique sonata tragically beautiful. (n.d.) *Favorite Classical Composers*. Retrieved March 13, 2020, from <http://www.favorite-classical-composers.com/pathetique-sonata.html>
- Bissell, R. (1998). Thoughts on musical characterization and plot. Retrieved March 18, 2020, from <http://www.rogerbissell.com/id11i.html>
- Blow, V. (2013, February 24). Ethos, logos, pathos and music. Retrieved March 18, 2020, from <https://blogs.longwood.edu/eng400section3spring2013/2013/02/24/ethos-logos-pathos-and-music/>
- Bower, M. (1997a). *The will to lead: running a business with a network of leaders*. Harvard Business School Press.
- Bower, M. (1997b, November 1). Developing leaders in a business. *McKinsey Quarterly*. Retrieved March 18, 2020, from <http://www.mckinsey.com/global-themes/leadership/developing-leaders-in-a-business>
- Cardassilaris, N. (2019). From nature to the ideal: a cross-disciplinary study of ancient Greek kairos, circa 3000–146 BCE [Unpublished doctoral thesis]. Ball State University, Muncie, Indiana.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. Routledge.
- Conrad, C., & Malphurs, R. (2008). Are we there yet? Are we there yet? *Management Communication Quarterly*, 22, 123–146. <https://doi.org/10.1177/0893318908318265>
- Craimer, S., & Dearlove, D. (2003). *The ultimate business guru book: the greatest thinkers who made management*. Capstone.
- De Groot, A., & Smedinga, H. (2014). Let the music play!: A short-term but no long-term detrimental effect of vocal background music with familiar language lyrics on foreign language vocabulary learning. *Studies in Second Language Acquisition*, 36 (4), 681–707. <https://doi.org/10.1017/S0272263114000059>
- Dunom, M. (2018). Consulting – everybody's doing it, should you? *Investopedia*. Retrieved February 27, 2020, from <http://www.investopedia.com/articles/financialcareers/08/management-consulting.asp>
- Eschman, K. (1921). The rhetoric of modern music. *The Musical Quarterly*, VII (2), 157–166. <https://doi.org/10.1093/mq/VII.2.157>
- Failoni, J.W. (1993) Music as means to enhance cultural awareness and literacy in the foreign language classroom. *Mid-Atlantic Journal of Foreign Language Pedagogy*, 1, pp. 97–108.
- Fonseca-Mora, C. Toscano-Fuentes, C. & Wermke, K. (2011) Melodies that help: The relation between language and aptitude and musical intelligence. *Anglistik International Journal of English Studies*, 22 (1), pp. 101–118.
- Golden, J., Coleman, W., Berquist, G., & Sproule, M. (2003). *The rhetoric of Western thought*. Kendall/Hunt Publishing.
- Green, S. (2004). A rhetorical theory of diffusion. *Academy of Management Review*, 29, 653–669.

- Hari, J. (2011, May 25). The great management consultancy scam—and how it could be coming for your job. *Huffpost*. Retrieved May 18, 2020, from https://www.huffpost.com/entry/the-great-management-cons_b_688685
- Hartelius, E.J., & Browning, L. (2008). The application of rhetorical theory in managerial research: A literature review. *Management Communication Quarterly*, 22, 13–39.
- Holt, R., & MacPherson, A. (2010). Sensemaking, rhetoric and the socially competent entrepreneur. *International Small Business Journal*, 28, 20–42.
- Hu, C. (2003). Phonological memory, phonological awareness, and foreign language word learning. *Language Learning*, 53, 429–462. Retrieved March 20, 2020, from <https://doi.org/10.1111/1467-9922.00231>
- Ilie, C. (2008). Rhetoric and language. In W. Donsbach (Ed.), *The International Encyclopedia of Communication*. John Wiley & Sons, Ltd. Retrieved March 18, 2020, from <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbiecr054>
- Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. *Journal of biology*, 7 (21). <https://doi.org/10.1186/jbiol82>
- Jones, M. (2016, July 26). The music of leadership. *Management. Issues*. Retrieved January 31, 2020 <http://www.management-issues.com/opinion/7198/the-music-of-leadership>
- Ippolito, L.M., & Adler, N.J. (2018). Shifting metaphors, shifting mindsets: Using music to change the key of conflict. *Journal of Business Research*, 85, 358–364. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2017.10.013>
- Kennedy, G. (2001). Rhetoric. In N. Smelser, P. Baltes (Eds.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (pp. 13317–13323). Elsevier.
- Koelsch, E., Kasper, D., Sammler, K., Schulze, T. C., & Gunter, Fr. (2004). Music, language, and meaning: *Brain Signatures of Semantic Processing Nature Neuroscience*, 7(3), 302–307.
- Lockwood, L. (2003). *Beethoven: The music and the life*. W. W. Norton & Company
- McDonald, D. (2014). *The firm: The story of McKinsey and its secret influence on American business*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Nadera, B. (2015). Promoting student motivation in EFL classroom: Through extended music education. *Procedia—Social and Behavioral Sciences*, 199, 368–371. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.07.520>
- Sadler, R. (2010). Environmental virtue ethics. In D. Keller (Ed.), *Environmental ethics: the big questions* (pp. 252–256). Wiley-Blackwell.
- Slevc, L.R., & Miyake, A. (2006). Individual differences in second-language proficiency. *Psychological Science*, 17 (8), 675–681. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2006.01765.x>
- Stansell, J. (2005) *The use of music for learning languages: a review of the literature*. University of Illinois at Urbana-Champaign. Retrieved March 18, 2020, from http://writingthetrue-self.com/pdfs/Jon_Stansell_The_Use_of_Music_for_Learning_Languages.pdf
- Sun, Y., Lu, X., Ho, H.T., Johnson, B.W., Sammler, D., & Thompson, W.F. (2018). Syntactic processing in music and language: Parallel abnormalities observed in congenital amusia. *NeuroImage: Clinical*, 19, 640–651. <https://doi.org/10.1016/j.nicl.2018.05.032>
- Talamini, Fr., Grassi, M., Toffalini, E., Santoni, R., Carretti, C. (2018). Learning a second language: Can music aptitude or music training have a role? *Learning and Individual Differences*, 64 (1–7), <https://doi.org/10.1016/j.lindif.2018.04.003>.
- Plato. (1970). *The dialogues of Plato*. (B. Jowett, R.M. Hare, & D.A. Russell, Trans.). Sphere.

Fonseca-Mora, C., & Gant, M. (Eds.). (2016). *Melodies, rhythm and cognition in foreign language learning*. Cambridge scholars publishing.

The man who put consultants in hats. (2003). *Business Strategy Review*, 14 (3), 63–64. Retrieved March 18, 2020, from <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/14678616/2003/14/3>

The speech that defined McKinsey. (n.d.). *Firm consulting*. Retrieved January 17, 2020, from <https://www.firmsconsulting.com/quarterly/the-speech-that-defined-mckinsey/>

Wayseeker. (2018, February 8). Understanding music and musical meaning. Retrieved March 18, 2020, from <https://spinditty.com/learning/Understanding-Music-and-Musical-Meaning>

Elena M. BAZANOVA

PhD (Pedagogical Sciences), Associate Professor, President of the Association of Academic Writing Experts “National Writing Centers Consortium,” Director of the Academic Writing Office of the National University of Science and Technology *MISIS*, Director of the Language Training and Testing Center at the Moscow Institute of Physics and Technology (MIPT)

БАЗАНОВА Елена Михайловна

Кандидат педагогических наук, доцент, президент Ассоциации экспертов по академическому письму «Национальный консорциум центров письма», директор Офиса академического письма НИТУ «МИСиС», директор Центра языковой подготовки и тестирования Московского физико-технического института (МФТИ)

e.m.bazanova@gmail.com

Anna V. STETSENKO / А.В. Стеценко

PRINTED OPERA LIBRETTO IN RUSSIA:
THE ISSUE OF BIBLIOGRAPHIC APPROACH TO THE STUDY
(COMPARATIVE EXAMINATION OF ALEXANDER SUMAROKOV'S
CEPHALUS AND PROKRIS EDITIONS)

ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО В РОССИИ:
ПРОБЛЕМА БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ
(НА ПРИМЕРЕ СРАВНЕНИЯ ИЗДАНИЙ ЛИБРЕТТО
«ЦЕФАЛ И ПРОКРИС» А.П. СУМАРОКОВА)

Abstract. The paper is aimed to examine in general terms the possibilities of the bibliographic approach of librettology, a specific discipline of opera studies that put on the centre of the attention the genre of libretto. The word “libretto” is actually used in two meanings: the text of the vocal theatrical work and a “little book” containing this text. The article tries to demonstrate that thanks to the bibliographic approach applied in diachronic key libretto can also be seen as a unique intellectual item that in great measure reflects the history of opera itself. In this moment the main problem of the given approach consists in the insufficient attention devoted to the extra theatrical editions of librettos. At the same time, we can notice that in the last decades the texts of the printed librettos tend to escape from the restricted music and dramatic environment and to establish their textual significance in merely literary context. Analyzing briefly the transformation of printed opera libretto in Russia the article offers a comparison of the first edition (1755) of Sumarokov’s *Cephalus and Prokis* (that is also the first Russian language opera) and the last publication of the same text (2017) chosen as *terminus as quem*. Particular attention is devoted to the context of publication of the libretto that serves also as foundation of parallels drawn with other time periods and circumstances of the edition of the libretto genre.

Keywords: libretto, librettology, opera, opera studies, bibliography, methodology, publication, edition, Russian opera, Sumarokov, *Cephalus and Prokis*, genre, genre studies

Аннотация. Цель настоящей статьи — рассмотрение возможностей библиографического метода либреттологии — специальной дисциплины, в центре внимания которой находится жанр оперного либретто. Слово «либретто», как известно, может обозначать как текст вокально-музыкального произведения, так и «книжечку», содержащую этот текст. Автором статьи предпринимается попытка продемонстрировать, что в контексте библиографического изучения либретто в диахроническом ключе оно может быть рассмотрено как единый интеллектуальный объект, в значительной мере отображающий историю оперы как культурного явления. В настоящее время основной проблемой предложенного метода является недостаточное внимание, уделяемое внетeatральным изданиям оперных либретто. В то же время можно наблюдать, что жанр либретто в последние десятилетия стремится оторваться от строго театрального или музыкального контекста и утвердиться как более или менее самостоятельное литературное произведения. Анализируя в общих чертах трансформацию, которую претерпевает текст первой русской оперы — «Цефала и Прокрис» А. Сумарокова — от первого (1755) до последнего (2017)

издания, автор статьи на примере обнаруженных сходств и различий обрисовывает общую картину истории публикации оперных текстов в русскоязычном обществе, выстраивая параллели и связи между материальным и жанровым проявлением оперного либретто как особого литературного феномена.

Ключевые слова: либретто, либреттология, опера, история оперы, библиография, методология, публикации, издания, русская опера, Сумароков, Цефал и Прокрис, жанр, история жанров

I. Bibliographic approach based on the double meaning of the term “libretto”

Since librettology as an independent discipline has taken remarkable step forward, several research methods were elaborated in this scientific field (Hartmann, 2017, pp. 7–23). Despite the multiplicity of ways of these methods it is necessary to accept that in the majority of cases librettology is still seen as a branch of musicology (Bonomi, Buroni, & Sala, 2019, p. 7). At the same time the beginning of the discipline was originated in literary scholars' works: Ulrich Weisstein (Weisstein, 1961), Maryse Jeuland-Meynaud (Jeuland-Meynaud, 1976), Albert Gier who in 1994 founded the academic journal dedicated to libretto genre (Gier, 1994), and also others who focused on the importance of studying libretto in its isolation from music and spectacle. The idea was developed by representatives of different areas. For example, Italian philologist Emanuele d'Angelo continues to insist on the necessity to study libretto “nella sua dimensione di testo scritto per il teatro musicale e prima della musica.” (D'Angelo, 2019, p. 164) Herewith, the main method of the researcher is the method of *comparison of the libretto text with the text of its source (sources)* and analysis of the intertextual interaction between them. Musicologist Alessandro Roccatagliati that fruitfully occupies by the critical editions of Italian operas, builds on *comparison of libretto edited separately and libretto in the music score*: “[...] è utilissimo fare notare le differenziate modalità di nascita, configurazione, diffusione e tradizione che caratterizzano l'oggetto-libretto e l'oggetto-partitura.” (Roccatagliati, 2019, p. 16) One more possible method (which wasn't described yet in philologists' or musicologists' works) can be the one, in contrast with others staying strictly in the hermetic space of librettology, that is the bibliographical method or *comparative analysis of various editions of the same opera text*.

The question intimately connected with the title of the article is: why is the bibliographic approach is so important for libretto studies? Apparently the answer lies in the double meaning of the word “libretto” that is traditionally considered both as a literary genre and as a “small book” that becomes a source of many aspects of the opera or its single performance. Pierluigi Petrobelli justly notices that “among the disciplines which benefit from the information offered by printed opera libretti are: the history of the theater; histories of the economic and social systems revealed by the texts and performances; the history of the dance: research into the technology of the spectacle and its creation; studies of scenography and its creation, themselves closely related to the history of the visual arts.” (Petrobelli, 2010, p. 138)

However, at the same time we can notice that there is a lack of information regarding to extra-theatrical editions of librettos. *The fact that researches tend to concentrate their attention only on the printed booklets produced on the occasion of theater events is the main problem of the bibliographic approach of librettology. The leaving aside of the great part of other editions of opera texts can seem clear enough considering enormous difficulties encountered by libretto scholar on his way.*

It might even have a logical explanation since the extra-theatrical editions of librettos lose their “material” status of “small books,” objects that constantly participate on the operatic performance becoming some sort of theatrical decorations.¹ In spite of that merely “literary” editions, meant to be read rather than used as a guide through the performance—are able to reveal more vividly the role of the libretto as a genre in the history of literature.

Studying the transformation of the booklet from performance to performance we still perceive the text of the play (that can be changed for censorial or other reasons) as a documentary evidence of the specific event. The text makes part of the changeable framework of this event, as well as the place and the season indications do, together with the list of characters, the mentions of musicians or dancers names etc. According to Tim Carter, “the libretto itself was usually the public face of opera in terms of the artifacts that survive to *record a given performance* (italics supplied): librettos were printed for general consumption inside or outside the theater [...]. In a very real sense, the history of the libretto is the history of opera *tout court*.” (Carter, 2015, p. 7)

The main principle of librettology though is to put not the performance, but the libretto (as a genre and object) in the centre of the attention. In this case the event inversely becomes the framework as well as general context of the edition, circumstances of the text’s use, process of the publication of every book and other. The study of this “framework” of printed text is *de facto* the main purpose of bibliography as a field of study (Gaskell, 1978, p. 343) that can and must apply its own methods on all the plenty of the editions of a single text. In the end, among all literary genres the libretto is the only one that bears a name of the material item, so in some sense in can be put an equal mark between libretto-as-a-genre and libretto-as-an-object. If studying the object (theater booklet) we necessary have to pay attention to its content, it worth paying attention to the new “coat” dressed by the given text outside the theater context. The dual significance of the term “libretto” means that we just deal with a unique intellectual item. Hence, paraphrasing the Carter’s words, the history of all libretto editions is the history of genre *tout court*.

Libretto is a particular literary phenomenon that has also a material nature and for this reason more than other genres needs to be examined with the help of the bibliographic approach. Like with all genres it only makes sense that the history of libretto must be studied in diachronic key. The most exhaustive method to trace the development of the libretto would be to conduct comparative analysis of all editions of the chosen text. Moreover, it is essential to recall that generally speaking in the history of music theater the extra-theatrical editions of librettos usually meant the improvement of their quality and the correction of the many typographical errors (Smith, 1970, p. 17). All the while a lot of modern opera librettos were published firstly and exclusively in the literary context passing the step of the theater booklets edition. The librettos of the classic opera repertory can also abandon theatrical walls and appear in strictly literary space. Most of them are often enriched with illustrations or with prefaces and articles that reveal a lot about the perception of the opera in the given period.

Without making pretense to completeness and particularity of the study this paper is devoted to the edition history of the libretto of Alexander Sumarokov’s and Francesco Araja’s

¹ Recall for example the Empress Elisabeth’s order to bind the librettos produced for the court performances in different covers and to use various quality of paper for their print. Booklets decorated with gold, satin and other precious cloth were gifted to the upper class representatives, meanwhile those printed on simple paper were sold among the lowest tier of society (Mordison, 1995, p. 448). Describing early Italian librettos Ulderico Rolandi also notices their sometimes merely “decorative purpose.” (Rolandi, 1951, p. 208)

Cephalus and Prokris (Sumarokov, 1755). To be more precise, publications of *Cephalus* and the study of their “framework” will only serve to set some crucial points of the history of libretto’s behavior in the whole Russian cultural context. The analysis of editing and revisions of the text itself is beyond the scope of the article.

II. Sumarokov’s *Cephalus*: from the first to the last edition

As it is known the first copies of Sumarokov’s libretto were printed in the occasion of the premiere of the opera set to music by Italian composer Francesco Araja. The premiere took place in the court theater of the Russian Empress Elizabeth in 1755. The last edition was published by Moscow publisher *Agraf* in 2017. These two dates are referred to the creation of the first Russian language opera and to the decade when Russian librettology made a more confident statement about itself.² The large time period between the dates, also as their significance for Russian libretto studies let us restrict the research area and to concentrate basically on the given editions. At this point it will be enough to describe some of the most evident of their similarities and differences switching over to other examples that could help us to trace a bibliographic development of Russian opera libretto in the course of time.

a) The question of the format

First of all, both of the books preserve a small size that could be connected with the historical use of the opera booklet. In a certain (even just metaphorical) way the small format of the libretto can be considered as an expression of Mikhail Bakhtins’s genre memory. In the case of the verbal text of opera the size of printed page has to be seen as a fundamental premise. Partially thanks to the size the initial *dramma per musica* was able to bear down its literary “inferiority” and to reborn under the name of the new genre—opera libretto. As Frederick W. Sternfeld emphasizes: “The fact that the larger format of musical scores does not fit ordinary book shelves is one of the reasons why that survive less frequently than librettos through the centuries.” (Sternfeld, 1978, p. 137) The smallness of the libretto has always been one of the most essential features of this genre. The archetype of “small book” stuck in the memory of the reader leads him back to the perception of the genre also as a theatrical device. Doing this libretto is able to conserve its main aspect, those of “transitory genre” as it cannot definitively separate from the theater and music context (Bianconi, 2017, p. 193).

Respectively also the content of the libretto is always short. According to the father of librettology Ulrich Weisstein, “librettos are usually shorter than the texts of ordinary dramas, and often to the point of embarrassing the listener or reader” (Weisstein, 1961, p. 9). The brevity of the libretto’s texts becomes even more noticeable compared with their source texts that can be actually ordinary dramas, novels, poems and other literary genres. To adapt the original text to a new genre the librettist has literally to extract the essence of the story reducing it drastically (Bianconi, 2017, p. 198).

Following then the Bakhtin’s theory of genre memory and proceeding from the fact that the study of genre is “the diachronic study of form or, more precisely, the diachronic study of how forms enter into combinations with other forms,” (Thomson, 1984, p. 35) *libretto seems to be a perfect example of the different genres interaction*. A limited area occupied by the text can be seen as a point of their intercrossing. The lines of words are compressed to this point, so

² The first Russian language collection of librettological works was published recently (Dimitrin & Stetsenko, 2020).

other elements of the opera performance—music and visual image—can cross it with higher accuracy. The brevity of the libretto indicates the potential of these elements to animate characters more impressively than words can do. Especially music which is able to express something unspoken or inner that simply cannot be pronounced or even thought. That's why there is an unshakable tradition in the history of opera to use preexisted plots for the new genre creation. The librettist is the one who tries to give an inner life to known characters or situations being influenced not only by the original text and its story but also by the given period of the music theater. For example, Sumarokov's libretto inspired by the ancient myth about Cephalus (that makes part of Ovid's *Metamorphoses*) was evidently heavily influenced also by French *tragédie lyrique* (Giust, 2014, chapter 2.3).

The original text in *direct ratio* to such dilatation of the content and the interior form becomes smaller in its visual aspect. Thanks to the small format of the book—in the case of Sumarokov's opera editions—the reader of 2017, also as his predecessor from 1755, can easily bring it to the spectators seating and to help the reduced words included inside to revive abundantly in the familiar context.

b) The proximity to other texts

Needless to say that not every libretto edition tends to conserve the small format. In *Il libretto per musica attraversato i tempi* Ulderico Rolandi writes about “gigant librettos” (even in format *in quarto*) calling them “luxury editions.” (Rolandi, 1951, p. 210) Usually we can speak about increase in size when two or more texts are included in the book. The proximity to other texts is the next aspect of the libretto that must be studied by the bibliographic branch of libretology. Actually the last edition of Sumarokov's *Cephalus* is published together with his second libretto *Alceste* (1758) created to be set on music by German composer Hermann Friedrich Raupach. It doesn't suite any more the traditional perception of the libretto as an auxiliary device attached to the here-and-now performance, meanwhile the first edition perfectly respects the rule: we can read the names of composer, scene painter, scene designer, singers and choreographer. Turning to the history of Russian opera it can be noticed that the proximity of the libretto to other literary texts depended directly on its aesthetic value or better on the perception of this value from the part of the readers. Yet at the beginning of the 19th century when the role of poet got a crucial significance and the whole Russian culture crystallized as a literature-centred, the libretto that had to obey to the rules of the musical prosody and theatrical conventionalities was seen as a secondary genre.³ Librettos were produced mostly for the single use. Nevertheless, we know that in the 18th century's Russian society those constituted a specific layer of the literature. The interest in these texts was high enough primarily because of the scarcity of fiction literature written in Russian language in that period (Porfir'eva, 2002, p. 137).

The anthology *Rossijskij featr* [...] (Russian Theater [...]), which 11 volumes among 43 (published in 1786–1794) are dedicated exclusively to the music theater, serves as evidence of the readers' interest in opera texts. In the preface of the 1st volume is indicated the main aim of the anthology: to collect all theatrical plays since most of them become lost or forgotten when

³ Paradoxically the last of the great Russian poets aspired to revive the literary dignity of libretto was Gavriil Derzhavin with whose name began the centralization of the poet figure in the Russian culture (Gukovsky, 2001, p. 324). The cult of poet had a real shattering impact on the perception of the libretto genre. That's why Derzhavin's effort in the opera field, as contradictory and incommensurable, was doomed to be unsuccessful.

published by different publishers (Rossijskij featr [...], 1786, p. 3). Sumarokov's *Cephalus* is published in the anthology as well. Earlier it was also edited as a part of the collected works of Sumarokov of 1781 (2nd ed. 1787). The last *Agraf's* edition of *Cephalus* attests the returning of the libretto genre in literary context, but it is necessary to evidence the process of this returning began some decades earlier. The first small collection of one author's librettos was the book of Mikhail Bulgakov's opera texts edited by Naum Shafer in 1998 (Bulgakov, 1998). In this period the libretto genre started to tear away from the purely theatrical context since in the new culture of postmodernism the figure of the librettist regains the rights of an equal co-author of the opera (Jas'kevich, 2011, p. 60). The libretto is no more seen as a text that makes part of the single opera, but also as a text woven in the whole texture of very many texts of Russian literature. It can be testified by another example, the edition of anthology *Ivan Groznyj. P'esy russkih dramaturgov XIX–XX vekov* (Ivan the Terrible. Plays of Russian dramatists of the 19th and 20th centuries) (Parin, 2001). The book published by *Agraf* in 2001 includes among other plays two librettos: Derzhavin's *Groznyj ili pokorenie Kazani* (The Terrible or the conquest of Kazan) from 1814 and Jakov Gordin's *Videnija Ivana Groznogo* (Visions of Ivan the Terrible) from 1999 set on music by Sergej Slonimskij. It is an unprecedented case of the construction of time vertical on the pages of a single book that unifies two examples of the Russian opera librettos of different periods. Both of the plays are meant to be read in spite of the artificiality of Derzhavin's opera that was never put on stage because of the absence of right balance between literary and theatrical aspects (Livanova, 1952, p. 182) and the Gordin's play's "secondariness" traditionally attributed to the text that served as a material for the music theater work.

From this point of view, the re-publication of Sumarokov's libretto followed by his second text continues the 18th century tradition of libretto as a literature, as a specific genre that can be read and fully understood entirely, but with allowances made for its specificity (finally like any other genre).

c) The introduction to the text

The last detail of the both editions that it would be important to draw attention to is the supplementary information that accompanies the text. As mentioned above, opera libretto, also if published in form of the autonomous book, always conserves its original nature of the theatrical device. Reading libretto requires the reader to keep in mind this feature of the genre (D'Angelo, 2013, p. 14). Admittedly the most obvious detail that contributes to the retention of the genre in the theater context is the indication of the name of all artists working on the performance, including at the first place those of the composer. The first edition of Sumarokov's *Cephalus* includes also the provenience and the place-at-court of every artist which was intended to underline the richness of the Russian Empress' court. The last edition mentions only the composer's name: "Music of Francesco Araja" (Sumarokov, 2017, p. 38). Actually the composer's name results to be the only one that survives almost in every edition of the libretto genre. Using again an example from Russian librettos' publication, let us remember the *Sbit'enshchik* (The Sbiten Vendor) of Yakov Knyazhnin published in 1848 inside his works' collection (Knyazhnin, 1848). Before the text there is an indication: "Music of mr. Bullant," in spite of the fact that the play was published in merely literary context sixty years after the premiere of the opera. Together with the format this type of information serves to maintain the connection of the genre with music and stage.

But there is a more curious detail that can be very useful for the bibliographic librettology, the presence of an introduction. The preface sets the readers' expectancies and attitude of mind. According to Gerard Genette, *the most common function of the preface is also to identify the work's genre* (Genette, 1997, p. 222). Staying on the surface of the bibliographic aspect of the history of Russian librettos' edition the following part concerns only the role and the position of the preface's author in the society strictly connected with the position of the genre in the hierarchy of the music theater and in the history of literature in general.

In the 18th century Russia, when as we have seen above the libretto had an important role of one of the most popular literary genres, the prefaces were usually written by the authors of the texts. The real author of the opera was a librettist. In the next century the situation changed in favor of the composer. Back in the late 19th century Rimsky-Korsakov writes in the preface of his *Sadko*: "From my opinion opera libretto should be seen, relating to the scene or to the verses, exclusively in its connection to music. Separated from music it is only an auxiliary device that helps to the first introduction of the plot, so it cannot be seen at all as an independent literary work." (Rimsky-Korsakov, 1898, p. iii) During the Soviet period the prefaces were usually written by musicologists that explained to the readers the music peculiarities of the opera and the significance of its author's work for the history of the Russian culture (with ordinary digressions to the ideology). The preface to the last edition of 2017 of Sumarokov's *Cephalus and Prokris* was written by literature scholar and theorist Marcus Levitt, specialist in the 18th century Russian literature.

This detail that at first sight seems to be insignificant deserves a lot of attention since it can be seen as a logical response to the previous presentation of the libretto text in light of the development of the librettology as a discipline. The circulation of libretto's prefaces in the course of time based on the scheme—librettist's preface / composer's preface / music theorist's preface—expectedly required a participation of the literature theorist as well. Especially when the genre declares itself as an independent text. Indeed, Levitt's preface starts with the words: "Two operas of Alexandr Petrovich Sumarokov, *Cephalus and Prokis* (1755) and *Alceste* (1758) [...] until recently were forgotten [...]. Meanwhile in historical perspective they represent an amazing achievement of the Russian court art." (Levitt, 2017, p. 7) The importance of this affirmation lies in the presentation of the text itself—not just the "small book" that saw the event with its own eyes—as a memorial of the opera. One could object that the philologist's word is well-placed regarding to the edition of the text of one of the greatest poets of Russian literature of the 18th century. But taking into consideration the reasoning of the previous paragraph of the article, it looks not only well-placed but also well-timed. Actually, after the Shafer's edition of Bulgakov's librettos the interest of the literature scholars in the libretto genre apparently increased. In 2007 before the premiere of the opera *The brothers Karamazov* in the Mariinskij Theater there was organized a lecture of brilliant philologist Igor Volgin about Dostoevsky's novel. The librettist Yury Dimitrin remembers: "I don't know who had the idea to invite Volgin, the stage director or the theater. If it was the theater's idea, we deal with a great precedent: the invitation—during the process of the opera staging, which source is a great literary work—of so noticeable literary theorist to keep a lecture about this work." (Dimitrin, 2016, p. 196) In the last years, philologists were involved in the libretto editions also when the plot had no direct connection with the literary masterpieces. So, in 2015 there was a publication of the libretto *Nosferatu* written itself by the Greek professor of philology Dimitris Jalamas (Jalamas, 2015) and set on music by Dmitry Kurlyandsky. Among the short introductions that

precede the text there can be found *The composer's word*, *The director's word*, but also *The philologist's word* written by the professor of semiotic and Slavonic studies Tat'yana Civ'yan.

From librettological point of view it can be drawn a parallel between the indication of the profession of the preface's author (or just ascertainment of his or her profession when it is not indicated explicitly) and the indications of the role of every artist in the classic opera booklet. Continuing Genette's thought, the preface individuates a key to reading the text and offers a mediation between real time, context, place, perception, history of the text and the following text itself. The author of the preface becomes a new participant of the event, if we consider the publication of the libretto as a model of the opera performance.

Not coincidentally in the end of his preface Levitt assumes full responsibility for imperfections that the reader could find in the book (Levitt, 2017, p. 36). Comparing the "libretto edition event" with the opera performance the role of the preface's author could be correlated with the role of the orchestra director who opens a spectacle with the overture anticipating the audience's mood.

III. Conclusions

The flitting glance on the history of librettos' edition in Russia confirms the problematic character of the bibliographic approach of librettology, described as extremely difficult as early as in the daybreak of the discipline (Bianconi, 1995, p. 10]. The complications consist first of all in the quantity of the texts and the variety of their form. On the other part the neglect of this approach related to the form leads opera studies in incompleteness. Maryse Jeuland-Meynaud raising objections against the opinion that opera libretto can be studied only in its connection with music, writes about infraction of methodological principles, since it is not reasonable to select only two of the many elements of such multi-level construction as opera performance (Jeuland Meynaud, 1976, pp. 60–61). Similarly, the only extraction of text from the complex term "libretto" seems to be unilateral and insufficient. Furthermore, it deprives libretto of its specific nature of material genre capable to keep the indissoluble and physical contact with the theater performance through space and time, and not only in retrospective direction. As "face of opera" every printed libretto is able to reconstruct the whole theater spectacle, even if only in the sketch form. Every single edition offers words, music (hidden in the words) and visual aspect that together become three main components of the opera performance. *That's why every libretto publication in a certain sense can be seen as a small model of the visiting of the opera theater. Especially when we consider the libretto also as a theatrical device.*

* * *

I. Значение термина «либретто» и вопрос библиографического метода

С тех пор, как либреттология шагнула вперед на научном поприще, в рамках этой молодой дисциплины было выработано несколько исследовательских методов (Hartmann, 2017, pp. 7–23). Несмотря на разнообразие векторов развития этих методов, приходится признать, что в большинстве случаев либреттология считается одной из ветвей музыковедения (Bonomi, Buroni, & Sala, 2019, p. 7). В то же время начало дисциплины было положено литературоведами — У. Вайсштайном (Weisstein, 1961), М. Желан-Мейно (Jeuland-Meynaud, 1976), А. Гиром, основавшим в 1994 журнал, посвященный либретто (Gier, 1994), а также разрабатывалось другими учеными, благодаря чему был заострен исследовательский фокус на необходимости изучать либретто самостоя-

тельно. Среди академических авторов, подхвативших эту мысль, встречаются представители разных направлений. Сегодня на необходимость анализа либретто «в аспекте текста, написанного для музыкального театра, но еще *до музыки* (курсив наш. — А.С.)» указывает итальянист Эмануэле д'Анджело (D'Angelo, 2019, p. 164). При этом основным методом исследователя является *метод сравнения текста либретто с текстом первоисточника (первоисточников)* и анализ интертекстуальных связей между ними. Музыковед Алессандро Роккатальяти, плодотворно занимающийся критическими изданиями итальянских опер, опирается на *сравнение текста либретто в отдельном издании с текстом либретто в партитуре*. «Чрезвычайно полезно, — утверждает он, — отметить разность способов появления, комплектации, распространения и традиции, отличающих объект-либретто и объект-партитуру» (Roccatagliati, 2019, p. 16). Еще одним возможным методом (пока не нашедшим отражения в трудах ни музыковедов, ни литературоведов) является метод, по сравнению с другими остающийся в герметичном пространстве либреттологии, а именно — *библиографический метод или же метод сравнения отдельных изданных либретто одного и того же текста друг с другом*.

Вопрос, тесно связанный с заглавием данной статьи, звучит так: в чем состоит ценность библиографического подхода к изучению либретто? Очевидно, что ответ кроется в двойном значении термина «либретто», традиционно применяемого как к литературному жанру, служащему основой музыкального произведения, так и к театральной «книжечке» (дословный перевод — итальянского «libretto»), которая традиционно является источником самой разной информации о том или ином оперном спектакле. П. Петробелли справедливо считает, что в кругу дисциплин, опирающихся на печатные либреттные источники, находятся «история театра; история экономической и социальной составляющих спектакля, раскрывающихся в тексте и на сцене; история танца; история технического и организационного управления постановкой; изучение сценографии, тесно связанное с историей изобразительного искусства» (Petrobelli, 2010, p. 138).

Об информации, предоставляемой внетеатральными изданиями оперных текстов, в научном сообществе, как правило, умалчивается. *На сегодняшний день это является основной проблемой библиографического подхода к изучению жанра и объясняется в первую очередь огромным количеством технических сложностей, встречающихся на пути исследователя либретто, начиная со сбора и классификации материала*.

Причина невнимания к внетеатральным изданиям оперных текстов может таиться и в том, что в контексте этих изданий либретто теряет часть своей природной сущности, а именно «материальный» статус предмета, традиционно участвующего в представлении и таким образом превращающегося в некий элемент театральных декораций¹. Тем не менее чисто «литературные» издания, выступающие в качестве текстов для чтения, а не проводников по спектаклю, способны более рельефно выявить роль либретто как особого феномена литературы в контексте ее истории.

Изучая трансформацию либретто-книжечки от представления к представлению, текст заключенной в нем пьесы воспринимается, главным образом, как документальное

¹ Здесь, к примеру, уместно вспомнить приказ императрицы Елизаветы Петровны печатать к придворным представлениям либретто в разных обложках и на разной бумаге. Книжечки, декорированные золотом, атласом и другими драгоценными тканями, предназначались для представителей высшего круга общества, тогда как для публики из низших слоев поступали в продажу либретто, напечатанные на простой бумаге (Мордисон, 1995, с. 448). Описывая ранние итальянские либретто, У. Роланди также пишет об их порой исключительно «декоративной функции» (Rolandi, 1951, p. 208).

свидетельство отдельно взятого события. Слова пьесы, которые могли меняться по цензурным или иным соображениям, в данном случае являются частью изменяемой рамки этого события, как и место или время его проведения, список исполнителей и танцовщиков, задействованных в спектакле и проч. Согласно Т. Картеру, «либретто как таковое было публичным лицом оперы; артефактом, призванным *запечатлеть то или иное представление* (курсив наш. — А.С.): либретто производились для широкого использования в стенах театра или вне его (...). В определенном смысле история либретто, в сущности, и есть история оперы» (Carter, 2015, p. 7).

Первый принцип либреттологии, однако, заключается в фокусировании внимания не на оперном представлении, а на либретто в его полноценном выражении, то есть как на жанре и предмете. В этом случае уже театральное событие становится рамкой текста, равно как и общий контекст его публикации, условия и цели его использования и так далее. Изучение именно этой рамки текста, то есть истории обстоятельств его изданий и есть главная цель библиографии как науки (Gaskell, 1978, p. 343), для которой жанр либретто представляет интерес еще и потому, что он единственный из всех литературных жанров носит имя материального предмета. Это позволяет условно поставить знак равенства между двумя значениями термина, рассматривая обозначаемые ими явления как единый интеллектуальный объект. Если, изучая предмет (театральный буклет), мы обязательно обращаем внимание на его содержание (текст пьесы), то изучая текст, пусть и в отрыве от театрального контекста, целесообразно рассмотреть его связь с новой оболочкой, в которую он оказывается заключен. Следовательно, перефразируя слова Картера, можно утверждать, что история издания либретто есть, в сущности, история жанра.

Итак, либретто — это специфический литературный феномен, обладающий материальной природой, и именно по этой причине он более, чем другие жанры, заслуживает изучения при помощи библиографического метода. Как и в случае других жанров, историю либретто надлежит рассматривать в диахроническом ключе. Так, наиболее исчерпывающим анализом развития жанра является сравнительный анализ всех изданий выбранного текста, включая внетеатральные публикации. Вспомним, что в истории музыкального театра именно эти публикации обычно вели к повышению качества текста, заключающегося, помимо прочего, в исправлении множества типографских ошибок и опечаток, которыми изобиловали наспех изготовленные буклеты (Smith, 1970, p. 17). Кроме того, необходимо иметь в виду, что некоторые оперные тексты, в особенности тексты современных опер, нередко пропускают фазу появления в театральной буклете и впервые печатаются исключительно в литературном контексте. Что касается либретто классического репертуара, то при каждом переиздании они часто украшаются иллюстрациями или же снабжаются дополнительными статьями и предисловиями, что проясняет восприятие текста и оперы в целом в конкретный временной период.

Не претендуя на полноту и подробность исследования, настоящая статья предлагает проследить за историей публикации либретто Александра Сумарокова «Цефал и Прокрис» (Сумароков, 1755), а точнее говоря, рассмотреть чуть ближе «рамку» его изданий, чтобы установить ключевые точки бытования либретто в русскоязычном культурном контексте. При этом детальный анализ каждой из публикаций остается за границами исследования.

II. «Цефал и Прокрис»: от первого к последнему изданию

Первое издание сумароковского либретто, музыку к которому сочинил итальянский композитор Франческо Арайя, было подготовлено к премьере оперы при дворе Елизаветы Петровны в 1755 году. Последняя публикация текста вышла из московского издательства «Аграф» в 2017 году. Обе даты имеют особое значение для истории русского либретто, так как относятся к созданию первой оперы на русском языке и к десятилетию, когда российская либреттология заявила о себе более уверенно². Кроме того, проведенная линия от истоков русской оперы до публикации трехлетней давности, позволяет говорить об актуальном положении жанра либретто. Чтобы более явственно представить путь, проделанный русским либретто по страницам многочисленных книг и буклетов, сконцентрируемся на двух указанных публикациях. *Цель наших размышлений заключается в описании основных принципов сходства и различия обоих изданий. При помощи обнаруженного мы обратимся и к другим примерам поведения либретто и изменений его библиографических черт в течение времени.*

а) Вопрос формата

Самым заметным сходством между изданиями является сохранение малого формата книги, что связано с исторической функцией оперного буклета. В определенном смысле малый формат может рассматриваться как проявление (по М. Бахтину) памяти жанра либретто, для которого размер печатного листа является основополагающей характеристикой. Отчасти, именно благодаря размеру, оригинальная *dramma per musica*, столкнувшись с кризисом обесценивания собственного литературного достоинства, сумела перерасти в новый жанр — оперное либретто. Более того, малый размер способствовал выживанию либретто как театрального атрибута. По пронизательному наблюдению Ф. Стернфельда, «то, что крупный размер музыкальной партитуры не умещался в размеры стандартной книжной полки, было одной из причин, по которой на протяжении столетий партитуры сохранялись реже, чем оперные либретто» (Sternfeld, 1978, p. 137). Вырвавшись из театрального контекста, но сохранив при этом «карманный» формат, либретто отсылает память читателя к архетипу театрального буклета, тем самым сохраняя одну из главных своих черт — пограничное положение между театрально-музыкальным и литературным контекстом, от которых жанр не в состоянии отделиться окончательно (Bianconi, 2017, p. 193).

Учитывая малый формат либретто, разумеется, и его содержание, как правило, отличается сжатостью и краткостью. Согласно одному из основоположников либреттологии У. Вайсштайну, «тексты либретто обычно короче текстов театральных пьес, иногда до такой степени, что это вводит в замешательство слушателя или читателя» (Weisstein, 1961, p. 19). Краткость текстов либретто становится более очевидной, если сравнить их с текстами первоисточников, которыми могут быть как театральные пьесы, так и романы, поэмы или другие литературные жанры. Чтобы адаптировать оригинальный текст под новый жанр, либреттист должен буквально изъять ядро из предложенного сюжета, беспощадно сокращая его в угоду оперным условностям (Bianconi, 2017, p. 198).

Следуя бахтинской теории о памяти жанра и опираясь об утверждение, что «изучение жанра есть диахроническое изучение формы, а точнее — диахроническое изучение

² Недавно увидел свет первый русскоязычный сборник либреттологических статей (Либреттология: восьмая нота в гамме, 2020).

взаимоотношений формы с другими формами» (Thomson, 1984, p. 35), *либретто представляется идеальным примером жанровых пересечений*. Ограниченное пространство, занимаемое текстом, может рассматриваться точкой этих пересечений. Строки оригинального источника сужаются до степени, позволяющей другим элементам оперного представления — музыке и визуальному изображению — скреститься с ними с наибольшей точностью. В краткости либретто заключается потенциальная способность этих элементов придать жизнь действующим лицам с большей силой, чем это подвластно словам. В особенности это касается музыки, способной выразить невысказанное и потаенное, то, что не может быть ни осознано, ни тем более произнесено. Вот почему непреходящей традицией в истории оперы является использование уже существующих сюжетов. Либреттист заставляет персонажей произносить те или иные слова, но оставляет музыке и сцене право придать этим словам особенное звучание. Представление об этом звучании он получает под влиянием не только сюжета как такового, но и определенных тенденций и традиций музыкального театра своего времени. Так, например, либретто Сумарокова, вдохновленное мифом о Цефале (знакомым ему из «Метаморфоз» Овидия), было, судя по всему, написано по примеру французской *tragédie lyrique* (Giust, 2014, глава 2.3).

Возвращаясь к вопросу формата, вновь подчеркнем, что пропорционально обогащению вербального текста текстами других знаковых систем уменьшается его объем, и что благодаря малому размеру формата книги — в случае рассматриваемых изданий либретто Сумарокова — читатель 2017 года, как и его предшественник в 1755 году, может с легкостью принести книгу на спектакль, где слова оживут в полной мере в задуманном для них контексте.

в) Соседство с другими текстами

Безусловно, необходимо отметить, что не каждое издание оперного либретто стремится сохранить малый размер. В книге «Либретто для музыки сквозь времена» У. Роланди пишет о «гигантских форматах либретто» (доходящих до *in quarto*) применительно к «роскошным изданиям», то есть тем, что предназначались для подношений или торжественных случаев (Rolandi, 1951, p. 210). Часто увеличение размера книги происходит за счет включения в нее двух и более текстов. Соседство текста либретто с другими текстами — еще один аспект издания, требующий применения библиографического метода либреттологии. Так, последнее издание сумароковского «Цефала» печатается вместе с его вторым либретто «Альцеста» (1758), положенным на музыку немецким композитором Г.Ф. Раупахом. Близость с другими текстами не отвечает традиционной функции либретто как вспомогательному атрибуту, изготовленному к конкретному представлению — как это было в случае первого издания. На страницах «Цефала» 1755 года приведены имена композитора, «исторического живописца и театральной архитектуры инженера», балетмейстера, исполнителей и других участников спектакля. Важно заметить, что в России XVIII века привязка текста к определенному представлению, ассоциирующаяся у современного читателя, скорее, с театральной программкой, никак не влияла на его восприятие эстетической ценности. Этого нельзя сказать о последующем столетии, когда русская культура кристаллизовалась как литературоцентричная, а роль поэта сделалась в ней ключевой. Либретто, ограничивающее волю поэта и вынужденное подстраиваться под законы музыкальной просодии и театральной практики, уже в первой поло-

вине XIX века стало считаться второстепенным жанром, предназначенным для одноразового прочтения (в день спектакля)³. Вот почему либретто XIX века почти никогда не печатались в составах других изданий. В XVIII веке ситуация была совершенно иной, о чем и говорит соседство либреттных текстов с другими текстами. Оперные либретто представляли собой особый пласт литературы, а интерес к ним со стороны читателей был особенно велик еще и потому, что в указанную эпоху количество художественной литературы, написанной на русском языке, было крайне ограничено (Порфирьева, 2002, с. 137).

В подтверждение приведем антологию «Российский Феатр» (...). Из 43 томов антологии 11 посвящено исключительно текстам музыкального театра. В предисловии к первому тому обозначена основная цель антологии: собрание всех театральных пьес под одной обложкой, чтобы избежать их забвения или утраты, как это часто бывает, когда они выходят из-под печати разных типографий (Российский Феатр (...), 1786, с. 3). В составе 18-го тома антологии публикуется «Цефал и Прокрис» Сумарокова, который ранее уже был опубликован в собрании его сочинений 1781 года (2-е изд. 1787). Последняя публикация либретто «Цефала», за которой следует либретто «Альцесты», напоминает о возвращении жанра в литературный контекст, хотя надо отметить, что процесс этого возвращения начался на несколько десятилетий раньше. Первым сборником либретто одного автора в России стала книга оперных сценариев Михаила Булгакова, изданная Н. Шафером в 1998 году (Булгаков, 1998). Известно, что ни одно из либретто Булгакова, сотрудничавшего с Большим театром, не было поставлено на сцене. В то же время их публикация совпадает по времени с периодом обособления жанра от исключительно театрального контекста, так как в новой культуре постмодернизма фигура либреттиста вновь приобретает статус полноценного соавтора оперы (Яськевич, 2011, с. 60). Под эгидой главного лозунга постмодернизма «мир как текст», разработанного Ж. Дерридой, либретто начинает рассматриваться не как часть той или иной оперы, но как текст, вплетенный в общую канву текстов русской литературы и культуры в целом. Примером, подтверждающим эту мысль, может служить антология «Иван Грозный. Пьесы русских драматургов XIX–XX веков», изданные тем же «Аграфом» в 2001 году. Сборник, составленный Алексеем Париным (Парин, 2001), включает, помимо прочих пьес, два либретто: «Грозный или покорение Казани» Державина (1814) и «Видения Ивана Грозного» Я. Гордина, музыку к которому в 1999 году написал Сергей Слонимский. Это первый и сегодня едва ли не единственный случай выстраивания на страницах одной книги временной вертикали, объединяющей два столь далеких друг от друга оперных текста. Объединяющим фактором становится не только тема выбранных либретто, но и то, что оба они помещаются в литературный контекст и предназначаются для чтения. Любопытно отметить, что до роли самостоятельных литературных произведений оба текста дорастают, преодолевая противоположные причины своей кажущейся «неполноценности». Так, либретто Г. Державина практически не читалось, поскольку не было положено на

³ Парадоксальным образом последним крупным поэтом данного периода, стремившимся вернуть либретто его литературное достоинство, был Г. Державин, с чьим именем и связана централизация фигуры поэта в русской культуре (Гуковский, 2001, с. 324). Культ поэта оказал действительно сильное влияние на восприятие либреттного жанра. Вот почему державинские эксперименты на оперном поприще, противоречащие его собственным принципам свободы поэтической личности, были обречены на неуспех.

музыку и воплощено на сцене⁴, а либретто Гордина не нашло своего читателя, поскольку, напротив, послужило материалом для создания оперного спектакля, что, как известно, автоматически наделяет текст характером второстепенности.

Подытоживая эту часть статьи, подчеркнем, что новая публикация «Цефала и Прокрис» Сумарокова, за которым следует текст другого его либретто, подтверждает факт переосмысления статуса жанра посредством оживления литературной традиции XVIII века, в котором оперный текст читался и воспринимался при чтении целиком, с учетом его специфических особенностей.

с) Вступительное слово к тексту

Последняя деталь обоих изданий, привлекающая внимание — дополнительная информация, сопровождающая основной текст. Как было отмечено на страницах данной статьи, даже будучи опубликовано вне театрального контекста, оперное либретто всегда стремится сохранить свою первоначальную роль проводника по спектаклю. Чтение либретто требует от читателя постоянного осознания этой особенности жанра (D'Angelo, 2013, p. 14). Самым заметным элементом, подчеркивающим данную особенность, является указание перед текстом имени композитора и других участников спектакля. Первое издание «Цефала» Сумарокова, как мы наблюдали выше, включало, помимо имен, происхождения и придворную должность каждого из артистов, что было, видимо, задумано в целях подчеркнуть пышность императорского двора и готовность всего мира служить русской царице. Перед текстом последнего издания значится только имя композитора: «Музыка Франческо Арайи» (Сумароков, 2017, с. 38). Поскольку музыка оперы, в отличие от сценического изображения, сохраняется во времени; к тому же, учитывая усиление роли композитора в оперном жанре до такой степени, что именно он, по общему признанию, считается главным автором оперы, — его имя единственное из многих выживает почти в каждом переиздании либреттного текста. Причем, это касается не только современной, но и предыдущих эпох. Достаточно вспомнить издание «Сбитенщика» Я. Княжнина в составе собрания его сочинений 1848 года (Княжнин, 1848). Перед текстом указывается: «Музыка г. Булана», несмотря на то, что пьеса печатается в чисто литературном контексте шестьдесят лет спустя после премьеры, а имя французского композитора Ж. Булландта было в момент публикации давно забыто как зрителями, так и читателями. Однако само упоминание музыки неизменно возвращает текст обратно в театр.

Кроме этого, текст либретто часто обрамляется дополнительными статьями или введениями и предисловиями, представляющими большой интерес для либреттологии. Предисловие задает читательское ожидание и создает настроение. По Ж. Женетту, *одной из главных его функций является также идентификация жанра представляемого текста* (Genette, 1997, p. 222). Не устремляясь вглубь, но оставаясь лишь на поверхности анализа библиографического аспекта изданий русских либретто, рассмотрим в иллюстративных целях одну только роль авторов предисловий и их положение в обществе, тесно связанное, как будет сказано ниже, с положением самого жанра в иерархии музыкального театра и истории литературы в целом.

⁴ Основной причиной неуспеха державинского «Грозного» принято считать нарушение баланса между литературным и театральным аспектами драмы (Ливанова, 1952, с. 182).

В России XVIII века предисловия писались исключительно либреттистами, считавшимися главными авторами опер. В последующем столетии ситуация меняется в пользу композитора, который представляет публике текст либретто исключительно как приложение к музыке. В конце XIX века Римский-Корсаков писал в предисловии к либретто «Садко»: «По убеждению моему, оперное либретто должно быть рассматриваемо, как в сценическом отношении, так и в отношении стиха, не иначе как в связи с музыкой. Оторванное от музыки, оно есть только вспомогательное средство для ознакомления с содержанием и подробностями оперы, а отнюдь не самостоятельное литературное произведение» (Римский-Корсаков, 1897, с. iii)⁵. В советский период предисловия и сопроводительные статьи к либретто писались музыковедами, объяснявшими читателям музыкальные особенности оперы и значение ее автора для истории русской культуры (снабжая, как правило, описываемую оперу идеологической подоплекой). Что же касается последнего издания «Цефала» Сумарокова 2017 года, то автором предисловия к нему стал М. Левитт, специалист по русской литературе XVIII века.

На первый взгляд, может показаться, что род деятельности авторов предисловий к либретто — деталь довольно незначительная, однако в свете того, что, согласно традиции, в театральной книжечке всегда указывались имена и роли персоналий, представляющих спектакль, должного внимания заслуживают и персоналии, представляющие текст. Если пристальнее всмотреться в историю написания предисловий к оперным либретто, можно увидеть, что смена ролей их авторов находится в прямом соответствии с ролью и положением самого жанра в обществе, а также в истории либретто и либреттологии. Эта смена ролей строится по следующей схеме: предисловия авторов текстов (XVIII век), предисловия композиторов (XIX век), предисловия музыковедов (советский период) и, наконец, предисловия литературоведов как логичное и ожидаемое завершение цепочки. Участие в издании либретто специалистов по литературе особенно важно, когда жанр заявляет о себе как самостоятельный текст. Неслучайно Левитт начинает свое введение словами: «Две оперы Александра Петровича Сумарокова — «Цефал и Прокрис» (1755) и «Альцеста» (1758) [...] до недавнего времени были забыты. Между тем в исторической перспективе они являют собой поразительные достижения русского придворного искусства» (Левитт, 2017, с. 7). Важность этого утверждения заключается в презентации текста как такового в качестве памятника оперы, без какой-либо его привязки к месту и времени спектакля⁶. Учитывая, что речь идет о тексте одного из крупнейших русских стихотворцев XVIII века, предисловие филолога может выглядеть вполне закономерно и говорить об интересе литературоведения, скорее, к Сумарокову, чем к жанру либретто. Но, опираясь на размышления предшествующей части, отметим, что в последние годы интерес филологов к оперному жанру не только уместен, но и своевременен. Рост этого интереса наблюдается опять же после публикации издания Шафером четырех либретто Булгакова, но особенное его обострение приходится на 2000-е годы. Так, в 2007 году перед премьерой «Братьев Карамазовых» (музыка Александра

⁵ При этом сам композитор прекрасно осознавал важность либретто для дальнейшей судьбы оперы и определения самой ее формы. В одном из писем к либреттисту В. Бельскому он признавался: «Относительно того, что я показал оперу мою *вам*, а не кому другому, скажу только, что *вам*, а не кому другому я обязан, что «Садко» таков, как он есть» (Римский-Корсаков, 2004, с. 266).

⁶ Издание «Цефала и Прокриса» 2017 года может при этом быть рассмотрено как своеобразный отклик на постановку оперы Данилой Ведерниковым и ансамблем «Солисты Екатерины Великой» в 2016 году, иллюстрации к которой приведены в издании.

Смелкова) в Мариинском театре с лекцией о романе в театр был приглашен Игорь Волгин, известный литературовед и историк театра. Либреттист Юрий Димитрин вспоминает: «Не знаю, чья это была идея, пригласить Волгина, — постановщика или театра. Если театра — это великий прецедент: при постановке оперы, первоисточник которой — великое явление литературы, театр приглашает мощного литературоведа с лекцией об этом явлении» (Димитрин, 2016, с. 196). Филологи при этом вовлекаются в издания либреттных текстов и тогда, когда текст не пишется на основе литературного шедевра, а составляется как оригинальное произведение. Так, в 2005 году было издано либретто оперы «Носферату», написанное профессором греческой филологии Д. Яламасом (Яламас, 2015) и положенное на музыку Д. Курляндским. Среди коротких вступительных слов, предшествующих тексту, значатся «Слово от композитора», «Слово от режиссера» и «Слово от филолога», написанное славистом и профессором семиотики и лингвистики Т. Цивьян.

Таким образом, в контексте сравнения издания либретто с оперным спектаклем выстраивается параллель между указанием автора предисловия и его роли в обществе (обозначенной в тексте эксплицитно или имплицитно) и указанием должностей участников представления и голосов исполнителей, традиционно упоминаемых в театральной книжечке. Развивая озвученную ранее мысль Женетта, информация, обрамляющая основной текст, в той или иной мере является ключом к его пониманию, перекидывая мост между моментом и обстоятельствами чтения текста (а также историей его восприятия) и непосредственно текстом.

Таким образом, становясь новым участником представления оперы (а издание либретто является схематичной моделью театрального представления, о чем речь пойдет в заключении), автор предисловия принимает на себя роль дирижера, при помощи увертюры готовящего зрителя к прослушиванию и просмотру.

III. Заключение

Беглый взгляд на историю изданий оперного текста в России подтвердил проблематичность библиографического метода либреттологии, признанного необычайно сложным уже в начале зарождения дисциплины (Bianconi, 1995, p. 10). Трудности систематизации либреттного материала привели к тому, что внетеатральные издания оперных текстов обычно остаются за рамками исследовательского интереса. При этом распространенное применение библиографического подхода к жанру либретто, осуществляемое исключительно к театральным книжечкам, нарушает идею единства его материальной и нематериальной природы. М. Жолан-Мейно, протестуя против мнения, что либретто может рассматриваться исключительно в связи с музыкой, усматривает в таком подходе нарушение методологического принципа, согласно которому нерационально выделять из многоуровневого синтетического жанра, каковым является опера, только эти два аспекта (Jeuland Meunaud, 1976, pp. 60–61). Подобным образом, выделение лишь одного вида публикаций из комплексного понятия «либретто», нарушает целостность явления, если не имеет под собой прочного обоснования. Более того, исключение внетеатральных изданий либретто из библиографического контекста изучения жанра ведет к пренебрежению его способности устанавливать неразрывный и почти физический контакт с театральным представлением сквозь времена и пространства. Причем, либретто способно сконструировать театральное представление не только в ретроспективном ключе. Даже

ни разу не поставленное на сцене, оно предлагает читателю текст, музыку (скрытую в словах и их метрическом рисунке) и визуальное изображение (обложка книги, иллюстрации) — три основных элемента оперного спектакля. Кроме того, сам факт издания либретто восходит к прообразу театральной книжечки-программки, которую зритель приносит с собой на спектакль. *Чтение каждого издания либретто, таким образом, может считаться мини-моделью посещения воображаемого оперного театра.*

References

- Bianconi, L. (2017). Il libretto d'opera. In S. Capelletto (Ed.), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica* (pp. 187–208). Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bianconi, L. (1995). L'œuvre alla filologia del libretto. *Saggiatore musicale*. Anno II (1), 143–155.
- Bonomi, I., Buroni, E., & Sala, E. Introduzione. (2019). In I. Bonomi, E. Buroni, & E. Sala (Eds.), *La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive*. Ledizioni – LEDIpublishing, 7–15.
- Bulgakov, M.A. (1998). *Opernye libretto* [Opera librettos]. (n.p.).
- Carter, T. (2015). *Understanding Italian opera*. Oxford University Press.
- D'Angelo, E. (2013). *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot."* Aracne Editrice.
- D'Angelo, E. (2019). Dalla parte dei librettisti. In I. Bonomi, E. Buroni, & E. Sala (Eds.), *La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive* (pp. 161–169). Ledizioni – LEDIpublishing.
- Dimitrin, Y.G. (2016). *Opery po romanam Dostoevskogo* [Operas based on Dostoevskij's novels]. Planeta muzyki.
- Dimitrin, J., Stetsenko, A. (Eds.). (2020). *Librettologiya: vos'maya nota v gamme* [Librettology: eighth note in the scale]. Planeta muzyki.
- Gaskell, P. (1978). *A new introduction to bibliography*. Oxford University Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts*. Cambridge University Press.
- Gier, A. (1994). *Mitteilungen des Dokumentationszentrum für Librettoforschung* (1).
- Giust, A. (2014). *Cercando l'opera russa: la formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*. Feltrinelli.
- Gukovsky, G.A. (2001). *Rannie raboty po istorii russkoj poezii XVIII veka* [Early works of the history of Russian poetry of the 18th century]. Yazyki russkoy kul'tury.
- Hartmann, T. (2017). *Grundlegung einer Librettologie. Music-und Lesetext am Beispiel de "Alceste" Opern vom Barock bis zu C.M. Wieland*. De Gruyter.
- Jalamas, D. (2015). *Nosferatu*. Yazyki slavyanskoj kul'tury.
- Jeuland-Meynaud, M. (1976). Légitimité de la librettologie. *Revue des Etudes Italiennes* (21), 60–101.
- Knyazhnin, J.B. (1848). *Sochineniya* [Works] (Vol. II). Izdanie A. Smirdina, 1848.
- Levitt, M. (2017). Preface. In A.P. Sumarokov, *Tsefal i Prokris, Al'tsesta* [Cephalus and Prokris, Alceste] (pp. 7–36). Agraf.
- Livanova, T.N. (1954). *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyah s literaturoj, teatrom i bytom* [Russian music culture of the 18th century and its connection to literature, theater and lifestyle] (Vol. 1). Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.

- Mordison, G.Z. (1994). *Istoriya teatral'nogo dela v Rossii* [The history of the theater business in Russia] (Vol. 1). Sil'van.
- Parin, A.V. (2001). *Ivan Groznyj. P'esy russkih dramaturgov XIX–XX vekov* [Ivan the Terrible. Dramas of Russian dramatists of the 19th and 20th centuries]. Agraf.
- Petrobelli P. (2010). Towards a RISM series for libretti. *Fontes Artis Musicae*, 57 (2), 135–139.
- Porfir'eva A. L. (2002). *Muzykal'nyj Peterburg: enciklopedicheskij slovar'* [Musical Saint Petersburg: an encyclopedic dictionary] (Vol. I (2)). XVIII vek [18th century]. Kompozitor – Saint Petersburg.
- Rimsky-Korsakov N.A. (2004). *Perepiska s V.V. Yastrebtsevym i V.I. Bel'skim* [Correspondence with V.V. Yastrebtsev and V.I. Belsky]. Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory.
- Rimsky-Korsakov, N.A. (1897). *Sadko*. Tipografya A.F. Marksa.
- Roccatagliati, A. (2019). Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo. In I. Bonomi, E. Buroni, & E. Sala (Eds.), *La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive* (pp. 15–39). Ledizioni – LEDIpublishing.
- Rolandi, U. (1951). *Il libretto per musica attraverso i tempi*. Edizioni dell'ateneo.
- Rossijskij featr, ili polnoe sobranie vsekh rossijskih featral'nyh sochinenij [Russian Theater or the complete collection of all Russian theatrical works] (Vol. 1). (1786). Imperatorskaya akademiya nauk [Academy of sciences of the Russian Empire].
- Smith, P.J. (1970). *The tenth muse. A historical study of the opera libretto*. Lowe and Brydone.
- Sternfeld, W.F. (1978). The first printed Opera Libretto. *Music & Letters*, 59 (2), 121–138.
- Sumarokov, A.P. (1755). *Tsefal i Prokris* [Cephalus and Prokis]. Academy of Sciences of the Russian Empire.
- Sumarokov, A.P. (2017). *Tsefal i Prokris, Al'cesta* [Cephalus and Prokris, Alceste]. Agraf.
- Thomson, C. (1984). Bakhtin “theory” of genre. *Studies in 20th Century Literature*, 9 (1: Special Issue on Mikhail Bakhtin), 29–40.
- Weisstein, U. (1961). The Libretto as a Literature. *Books Abroad* (1), 16–22.
- Yas'kevich, I.G. (2011). *Novoe libretto: osobennosti otechestvennoj postmodernistskoj opery* [A new libretto: the features of the Russian opera of postmodernism] [Paper presentation]. In I.G. Yas'kevich, O.S. Efremenko (Eds.), *Sovremennaya dramaturgiya (konets XX – nachalo XXI veka) v kontekste teatral'nyh traditsij i novacij* [Modern dramaturgy (end of the 20th—beginning of the 21st century) in the context of theatrical traditions and innovations]. All-Russian scientific and practical conference, Novosibirsk (pp. 60–67). Novosibirsk State Theatre Institute.

Литература

1. Булгаков М.А. Оперные либретто. Павлодар: б.и., 1998. 210 с.
2. Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. 365 с.
3. Димитрин Ю.Г. Оперы по романам Достоевского. СПб.: Планета музыки, 2016. 224 с.
4. Княжнин Я.Б. Сочинения. Т. 2. СПб.: А. Смирдин, 1848. 667 с.
5. Левитт М. Предисловие / Сумароков А.П. Цефал и Прокрис. Альцеста. М.: Аграф, 2017. С. 7–36.

6. Либреттология: восьмая нота в гамме / Сост. Ю.Г. Димитрин, А.В. Стеценко. СПб.: Планета музыки, 2020. 336 с.
7. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1. М.: Госмузиздат, 1954. 476 с.
8. Мордисон Г.З. История театрального дела в России. Т. 1. СПб.: Сильван, 1994. 223 с.
9. Парин А.М. (сост.). Иван Грозный. Пьесы русских драматургов XIX–XX веков. Москва: Аграф, 2001. 576 с.
10. Порфирьева А.Л. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. I (2). XVIII век. Композитор – Санкт-Петербург, 2002. 500 с.
11. Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2004. 446 с.
12. Римский-Корсаков Н.А. Садко. СПб.: типография А.Ф. Маркса, 1897. 84 с.
13. Российский Феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Т. 1. СПб.: Императорская академия наук, 1786.
14. Сумароков А.П. Цефал и Прокрис. Альцеста. М.: Аграф, 2017. 139 с.
15. Сумароков А.П. Цефал и Прокрис. СПб.: Императорская академия наук, 1755. 36 с.
16. Яламас Д. Носферату. Москва: Языки славянской культуры, 2015. 72 с.
17. Яськевич И.Г. Новое либретто: особенности отечественной постмодернистской оперы // Современная драматургия (конец XX – начало XXI века) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф. / Ред.-сост. И.Г. Яськевич; Отв. ред. О.С. Ефременко. Новосибирск: Новосибирский государственный театральный институт, 2011. С. 60–67.
18. Bianconi L. Il libretto d'opera // Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica / Ed. S. Capelletto. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 187–208.
19. Bianconi L. L'œuvre alla filologia del libretto // Saggiatore musicale. 1995. Anno II. № 1, pp. 143–155.
20. Bonomi I., Buroni E., Sala E. Introduzione // La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive / Eds. I. Bonomi, E. Buroni & E. Sala. Milano: Ledizioni – LEDIpublishing, 2019, pp. 7–15.
21. Carter T. Understanding Italian Opera. New York: Oxford University Press, 2015. 288 p.
22. D'Angelo E. Leggendo libretti. Da “Lucia di Lammermoor” a “Turandot”. Rome: Aracne Editrice, 2013. 256 p.
23. D'Angelo E. Dalla parte dei librettisti // La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive / Eds. I. Bonomi, E. Buroni, & E. Sala. Milano: Ledizioni – LEDIpublishing, 2019, pp. 161–169.
24. Gaskell P. A New Introduction to Bibliography. Oxford University Press, 1978. 438 p.
25. Genette G. Paratexts. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
26. Gier A. (Ed.). (1994). Mitteilungen des Dokumentationszentrum für Librettoforschung (1). 56 p.
27. Giust A. Cercando l'opera russa: la formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento. Milano: Feltrinelli, 2014. 415 p.
28. Hartmann T. Grundlegung einer Librettologie. Music-und Lesetext am Beispiel de “Alceste” – Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland. Berlin: De Gruyter, 2017. 464 p.

29. Jeuland-Meynaud M. *Légitimité de la librettologie* // *Revue des études italiennes*. 1976. № 21, pp. 60–101.
30. Petrobelli P. *Towards a RISM series for libretti* // *Fontes Artis Musicae*. 2010. Vol. 57. № 2 (April–June), pp. 135–139.
31. Roccatagliati A. *Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo* / Eds. I. Bonomi, E. Buroni, E. Sala // *La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive*. Milano: Ledizioni – LEDIpublishing, 2019, pp. 15–39.
32. Rolandi U. *Il libretto per musica attraverso i tempi*. Roma: Edizioni dell'ateneo, 1951. 290 p.
33. Smith P.J. *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. New York: Lowe and Brydone, 1970. 417 p.
34. Sternfeld W.F. *The first printed Opera Libretto* // *Music & Letters*. 1978. Vol. 59, № 2 (April), pp. 121–138.
35. Thomson C. Bakhtin “theory” of genre // *Studies in 20th Century Literature*. 1984. Vol. 9. Issue 1: Special Issue on Mikhail Bakhtin, pp. 29–40.
36. Weisstein U. *The Libretto as a Literature* // *Books Abroad*. 1961. № 1 (Winter), pp. 16–22.

Anna V. STETSENKO

Ph.D., Postdoctoral Research Fellow,
Sapienza University of Rome

СТЕЦЕНКО Анна Владимировна

Ph.D., Постдокторантура, Римский университет «Ла Сапиенца»

stet.anna@gmail.com

Thomas A. BEAVITT / Т.А. Бивитт

TRANSLATING LERMONTOV'S *1831-GO IYUNYA 11 DNYA*:
PROSODIC FEATURES AND THEIR EMOTIONAL-PROPHETIC CARGO

ПЕРЕВОДЯ «1831-ГО ИЮНЯ 11 ДНЯ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
ОСОБЕННОСТИ ПРОСОДИИ
И ЕЕ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ПРОРОЧЕСКАЯ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВАЯ НАГРУЗКА

Abstract. A discussion of some of the problems arising during the course of attempting a “musical” verse translation of Lermontov’s early lyric poem *1831-go IYUNYA 11 DNYA* is presented. A metrical analysis of the poem’s prosodic features is carried out in accentual-syllabic, beat-prosodic and musical terms. In particular, the Russian poet’s extensive use of enjambment and caesura to create rhythmic and syntactic tension between the levels of phrase and poetic line creates challenges for a translator who aims to preserve the rhythmic structure of the original while also using the phraseological resources of the target language to the fullest advantage. In the course of the analysis, it became apparent that some prosodic features, appearing in the source text, as well as those used in the attempted translation, evade full description in accentual-syllabic, beat-prosodic and musical terms. Therefore, it also became necessary to introduce the concept of “flow”, which is derived from contemporary rap music and may partially correspond to the Russian prosodic term *zashagovaniye*. Readers are invited to assess to what extent the translation strategies employed in this case are successful in maintaining fidelity to the source text in terms of its (i) signification, (ii) form, (iii) emotionality and (iv) singability.

Keywords: singability, Lermontovian man, creative demiurge, emotional-prophetic cargo, beat prosody, phrasing, isochrony, dipody, flow, *zashagivaniye*

Introduction

Despite his early and violent death at the age of 26, Mikhail Yuryevich Lermontov remains one of the most influential and compelling figures in Russian poetry (Bykova, 2016). The focus in anglophone scholarship on Lermontov’s prose novel *A Hero of Our Time* (Lermontov, 2001) may be partly because the musicality of Lermontov’s Russian verse resists the efforts of translators to render it into English. Nevertheless, some large-scale studies of Lermontov’s oeuvre do incorporate a full discussion of his poetic works (Powelstock, 2005; Golstein 2012). Moreover, while many influential author-critics have counselled against attempting to capture the music of poetry in translation (Pushkin & Nabokov, 1991), when it comes to such a musical poet as Lermontov (Danilova, 2014), a prose translation would deprive readers of an important part of its content.

Written at the age of seventeen, *1831-go IYUNYA 11 DNYA*¹ is one of Lermontov’s most metaphysical lyrical works. According to G.E. Gorlanov, the poem “stands out against the rest of Lermontov’s work in terms of its philosophical significance”, with some stanzas having “programmatic applicability for creativity per se.” (Gorlanov, 2017, p. 134) In its concentration of the young poet’s worldview, the poem paints a vivid picture of the inner life of an individual and, in so doing, simultaneously presents the unique quality and universality of a new creative demiurge, which,

¹ 1831-го ИЮНЯ 11 ДНЯ.

now fully formed as what D.E. Maksimov terms “Lermontovian man²” (Maksimov, 1964) will go on to set its palpable imprint on the subsequent development not only of Russian literature but of world culture per se.

Gorlanov cites a number of aphoristic phrases drawn from the poem that have become an integral part of the Russian language. Although good phrase-for-phrase translations are not always possible in the overall context of the poem from which they are drawn, the following snippets may give the anglophone reader a flavour of these (readers who know Russian may access the original phrases in the footnotes): *In simple prose, a man cannot describe / internal strife;*³ *this compelling voice / a summons to eternity;*⁴ *And where there’s no struggle / life’s a drag;*⁵ *only in a man are they combined: / this fractious blend of sacred and profane;*⁶ *thought is strong, / when not constrained by logic, only song.*⁷

According to Irina Shcherbatova, the young Lermontov was “[...] a well-educated and precocious individual, with family ties connecting him to the Decembrists [and] not indifferent to the spiritual needs of society or to its dramatic events.” However, in discussing the philosophical nature of Lermontov’s early work, Shcherbatova notes that “what preoccupied Lermontov most of all was the exceptional individual who stands in opposition to society and is forced into solitude.” (Shcherbatova, 2016, p. 146)

Perhaps more than any other single work, *1831-go IYUNYA 11 DNYA* announces the birth of the prophetic Lermontovian literary genius (Sizemskaya, 2016, pp. 107–108). However, this parturition does not come without certain labour pains. As also prefigured in many other of his works – including “The Bard is Dead!”⁸ (Lermontov & Beavitt, 2019a), “Ossian’s Tomb”⁹ (Lermontov & Beavitt, 2019b), “Dream”¹⁰ (Lermontov & Beavitt, 2019c) and the prose novel “A Hero of Our Time” —in *duelling with the Absolute*,¹¹ [...] *each breath / relinquishing all earthly gifts to death*,¹² Lermontov foresees his *fate, [his] own demise*,¹³ precociously setting *the seal thereon*.¹⁴ A mere nine years after writing these lines, he will indeed find his *sanguine grave / absent benediction or a cross*.¹⁵ Nevertheless, like the *young boy / drawn here he knows not why / to sit a while and meditate alone*,¹⁶ we continue to keep Lermontov’s creative demiurge alive with our attention 177 years after the writer’s actual death.

If the creative demiurge birthed in this way really is exceptional, the question arises as to the linguistic means used to bring about such a parturition and whether these can survive the trans-

² Лермонтовский человек.

³ Холодной буквой трудно объяснить / Боренье дум.

⁴ неведомый пророк / Мне обещал бессмертье

⁵ Так жизнь скучна, когда боренья нет.

⁶ Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным.

⁷ Их на бумагу трудно: мысль сильна, / Когда размером слов не стеснена

⁸ Смерть поэта.

⁹ Гроб Оссиана.

¹⁰ Сон.

¹¹ Против непобедимой.

¹² ...живой / Я смерти отдал все, что дар земной

¹³ Я предузнал мой жребий, мой конец,

¹⁴ грусти ранняя на мне печать

¹⁵ Кровавая меня могила ждет, / Могила без молитв и без креста

¹⁶ ...чужестранец молодой, / Невольным сожаленьем и молвой / И любопытством приведен сюда

lation process. Lermontov describes the difficulties involved: *in simple prose a man cannot describe internal strife*;¹⁷ moreover, [...] *who can such phenomena explain / and who has eyes to peer into the dark?*;¹⁸ however, [...] *this mad ideal / breathes life into a skeleton*;¹⁹ nevertheless, [...] *each day I must perform some mighty work / of which immortals would be proud, not shirk / an acting hero's duties*;²⁰ but *life's a half-written song / I'm just afraid I won't have time / to bring it to fruition*;²¹ still, *this state, to which I'm long resigned / cannot be expressed in any tongue / neither that of demons, nor divine*;²² in conclusion, *though hard to put on paper, thought is strong / when not constrained by logic, only song*.²³

In order to address this question, it will be necessary not only to attempt such a translation (Lermontov & Beavitt, 2018) into another language—in this case, English—but also to try to understand what prosodic devices are involved in (re)creating the poem's unique effects. In this study, the prosodic features used by Lermontov are analysed in accentual-syllabic, beat-prosodic and musical terms.

Accentual-syllabic metrical analysis

Although Russian, like English, is generally considered to be a **stress-timed** language (Patmore, 1961, p. 9; Gouskova, 2010), it is clear that, when writing the poem, Lermontov considered the syllable to be an important rhythmic unit. Therefore, analysed in terms of **accentual-syllabic metre**, *1831-go IYUNYA 11 DNYA* may be characterised in terms of the number and alternation of its stressed and unstressed syllables, organised into **metrical feet**, the great majority of these consisting of **iamb**s.

The poem's **stanzaic structure** combines the two **quatrains** of a **heroic *rispetto***, whose **rhyme scheme**—in which the first four lines have alternate **masculine end rhymes** (abab) while the succeeding four lines consist of pairs of (also masculine) **rhyming couplets** (ccdd)—is strictly observed throughout. The total number of syllables comprising each line in the original poem is fixed to ten.

At first glance, all but one of the 256 unique lines of *1831-go IYUNYA 11 DNYA* appear to be structured in perfect **iambic pentameter**, i.e. having exactly five iambic feet per line. Due to the extremely sparing use of **inversion** (or **metric substitution**), when an **iamb** is directly substituted by a **trochee** in the line *Protiv nyepobyedimoy, mnogo zla*,²⁴ the jarring intrusion of this rhythmic feature²⁵ may draw the historically-aware reader's attention to the impossibility (and necessity!) of artistic freedom under the autocratic rule of Tsar Nicholas I (Shcherbatova, 2016, p. 147).

Nevertheless, in the course of accentual-syllabic analysis, some subtler metrical substitutions may also be identified. In Nina Vernadsky's investigation of *Lermontov in Russian Music*, the scholar observes that the poet's prosody is much more variegated than Pushkin's. Not content

¹⁷ Холодной буквой трудно объяснить / Боренье дум.

¹⁸ И кто его источник объяснит, / И кто заглянет в недра облаков?

¹⁹ ...пылкая мечта / Приводит в жизнь минувшего скелет

²⁰ Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как тень / Великого героя

²¹ Мне жизнь все как-то коротка / И все боюсь, что не успею я / Свершить чего-то!

²² Я к состоянью этому привык, / Но ясно выразить его б не мог / Ни ангельский, ни демонский язык

²³ Их на бумагу трудно: мысль сильна, / Когда размером слов не стеснена,

²⁴ duelling with the Absolute, it fails

²⁵ It is also possible that a reader may choose to wrench the natural stress of the word 'protiv' from the first syllable to the second, thus preserving the iambic metre.

with the iambus and the trochee, Lermontov was always in search of new combinations of rhythms in his versification. He would combine two-syllable and three-syllable measures, and gradually his preference went to the three-syllable foot, such as the amphibrach, dactyl and especially the anapaest. He even experimented with the four-syllable foot, which, according to the treatises on versification does not exist in Russian verse (Vernadsky, 1943, p. 11).

Accordingly, in *1831-go IYUNYA 11 DNYA*, iambs may also be seen to be substituted by **spondees**, typically occurring at the beginning of a line where they resolve rhythmic tension accumulated in previous lines. For example, *And who can such phenomena explain? / And who has eyes to peer into the dark? / Why try? They disappear without a mark.*²⁶ The characteristic bell-like “ding-dong” effect produced by two consecutive syllables given equal emphasis subtly heightens the dramatic effect, accentuating what Gorlanov refers to as the poem’s “unearthly”²⁷ character. Going further, it is also possible to scan *ya plakal*²⁸ as an **amphibrach** or interpret *boren’ye doom*²⁹ and *blagoslovit*³⁰ as **fourth paeons**.

In the poem, Lermontov makes extensive use of the **caesura**, defined in modern European poetry as marking the end of a natural phrase (especially when occurring in a position other than line end), and **enjambment**, where incomplete syntax at the end of a line necessitates the running over of a phrase from one poetic line to the next. The rhythmic tension thus established between poetic line and natural phrase, as well as the periodic release of such tension, is one of the poem’s key prosodic features, by means of which its prophetic and emotional cargo is delivered.

Isochrony and dipody

In his seminal *Essay on English Metrical Law*, the English poet and critic Coventry Patmore notes that “in the finest specimens of versification, there seems to be a perpetual conflict between the law of the verse and the freedom of the language,” with each aspect being “incessantly, though insignificantly, violated for the purpose of giving effect to the other.” (Patmore, 1961, p. 9) Nevertheless, “metre,” he observes, “in the primary degree of a simple series of isochronous intervals, marked by accents, is as natural to spoken language as an even pace is natural to walking.” (Patmore, 1961, p. 10)

In referring to **isochrony** here, what does Patmore mean? In their recent study, Ravignani & Madison examine the question of isochrony from an evolutionary perspective, reviewing the available evidence in the signals of humans and other animals from the functional perspectives of physiology, cognitive neuroscience, signal processing and interactive behaviour. Here **rhythm** denotes a pattern of events in time, while isochrony is defined as a rhythm where all intervals between events are equal like those of a metronome. In this context, **beat** represents the human psychological tendency to superimpose an isochronous grid onto a rhythmic sequence (Ravignani & Madison, 2017, p. 2). The question then arises as to whether a rhythmically complex poem such as *1831-go IYUNYA 11 DNYA* can be seen as exhibiting **isochrony** such that a continuous beat is felt to be mapped onto the rhythmic structure of the poem as a whole.

²⁶ И кто его источник объяснит, / И кто заглянет в недра облаков? / **Зачем?** Они исчезнут без следов.

²⁷ неземного

²⁸ я плакал

²⁹ боренье дум

³⁰ благословит

Beat-prosodic analysis

The insight that rhythm in (English) poetry is realised by the “alternation of beats and offbeats” (Carper & Attridge, 2003, p. xi) is central to Derek Attridge’s concept of **beat prosody**. When taking this approach to the scansion of rhythmic verse, a simple system of symbols is used to show where stressed syllables coincide with beats, and unstressed syllables—with offbeats. For the most regular verse, this alternation requires two symbols only—an uppercase letter “B” to show the presence of a beat and a lowercase letter “o” to denote the offbeat. However, Attridge’s system is also capable of capturing finer nuances of rhythmic expression, e.g. when an offbeat syllable nevertheless carries a certain degree of emphasis or a syllable that is not ordinarily emphasised happens to coincide with a beat.

In their co-authored book *Meter and Meaning*, Carper and Attridge identify three main kinds of offbeat: the single offbeat **o** when an offbeat is realised by a single syllable, the double offbeat (**-o-**) in which two syllables “are hurried over and are together felt as an offbeat”, and the implied offbeat (**ô**), which is felt to be located in the silence between two adjacent beats, but in the absence of syntax or punctuation cues, resulting in “an eddy in the smooth flow of the line.” (Carper & Attridge, 2003, p. 35)

An additional significant rhythmic feature must be accounted for in the pauses following **end-stopped** lines (where enjambment is not present), as well in the caesurae extensively employed by Lermontov in *1831-go IYUNYA II DNYA* in medial positions. Both of these prosodic features entail what Attridge terms a **virtual offbeat** (Attridge, 1995, pp. 68–69). Attridge notes that in the end-line position, a virtual offbeat usually appears in conjunction with a virtual beat. Like line ends, caesurae may be designated as either feminine (following an unstressed syllable) or masculine (following a stressed syllable). In the latter case, the virtual offbeat is likely to be more heavily accented.

Attridge’s beat prosodic approach, developed over the course of several decades and three major books, addresses many identified deficiencies in the use of classical prosody to analyse modern English (and, potentially, Russian) verse. In a brilliant 1990 article, Attridge uses the example of the poem *Disobedience* by A.A. Milne to demonstrate how “four-beat” verse can not only be analysed in terms of alternation between beats and offbeats, but also that its basic rhythmic structure readily lends itself to dipodic³¹ division and multiplication, i.e. 1-2-4-8-16 (Attridge, 1990, pp. 1015–1022).

Discussing what he refers to as the “temporal tradition” in prosody, in which metrical units are quantised in terms of their duration, Attridge considers isochrony in terms of “the tendency of the stressed syllables of certain languages to fall at perceptually equal time intervals.” (Attridge, 1982, p. 22) He shows that an increase in the number of unstressed syllables per word uttered within the same time frame preserves the “natural rhythms of the language [...] at least until the number of nonstresses demands the introduction of a secondary accent.” (Attridge, 1982, p. 22)

However, Attridge’s significant attempts to use a beat-prosodic approach to analyse iambic pentameter seem not to fully address the question of isochrony extensively discussed in earlier scholarship and developed in a functional context e.g. by Ravignani & Madison. In his review of Attridge’s 1982 magnum opus *The Rhythms of English Poetry*, the eminent linguist Bruce Hayes

³¹ **Dipody**, i.e. rhythmic organisation at the level of the **colon** (a metrical unit comprised of two feet).

notes that, when discussing iambic pentameter, Attridge “applies the idea of an ‘escape from binarity’ [...] with varying degrees of success.” (Hayes & Attridge, 1984, p. 917) Hayes accurately presents Attridge’s position as follows:

Poets favour pentameter precisely because it is unnatural: in art verse, the poet is striving for more subtle rhythmic effects, and to achieve them must escape the powerful rhythm of the natural binary hierarchy. Pentameter escapes binarity because five is indivisible, and because (unlike three and seven, the other candidates) it won’t match a power of two if a silent beat is added (Hayes & Attridge, 1984, p. 916).

Attridge’s seemingly strong claim that pentameter avoids binarity (i.e. dipody) is weakened by his reluctance to temporally quantise the pauses at the end of each poetic line. Over his three major books, he only acknowledges this aspect once in passing when discussing a **metrical walking** approach to feeling poetic rhythm:

Some “metrical walkers” like to feel that every beat in five-beat lines will come consistently on the right foot (or the left). These people are happier when they add an “end of the line” step before moving on to the next line (Carper & Attridge, 2003, p. 15).

Taking such a “metrical walking” approach to the allocation of beats in the iambic pentameter of 1831-go *IYUNYA 11 DNYA*, it may be clearly felt that—although not always coincident with natural stresses—each line is structured by three primary beats, the first naturally occurring on the second syllable of the first iambic foot, the second half-way through the line and the third coinciding with the last syllable of each line.

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я мину́тами лишь жил;
И те мгновенья б́или мук полны́,
И на́селял та́инственные сны́
Я э́тими мгновеньями. Но сон,
Как мир, не мог быть ими омрачен.

From a musical point of view, this basic rhythmic pattern strongly suggests a 3/2 bar structure, with each bar coinciding with a poetic line and an **anacrusis**³² occurring for each verse as well as for each bar (line) where there is no enjambment.

Example 1.

♩ = 100

Е - ter - nal - soul, since child - hood, I re - call, In
Мо - я ду - ша, я пом - ню, с дет - ских лет чу -

³² In prosodic terms, one or more unstressed syllables at the beginning of a verse; in musical terms, one or more unstressed notes before the first bar line of a passage.

Here it can be clearly seen that each of the three main beats (minims) per line is divisible by two (crotchets), four (quavers) and eight (semiquavers). Since the majority of syllables coincide with quavers, we can observe a basic rhythmic structure having twelve subdivisions per bar (line). Multiplying by the number of bars (lines) per stanza (8), we thus obtain 24 main beats and 96 subdivisions per stanza.

Thus, the question concerning dipody and its relation to isochrony can be seen to subtly shift its emphasis. Although, in terms of its rhythmic structure as outlined above, *1831-go IYUNYA 11 DNYA*'s iambic pentameter does indeed resist simple binary division and multiplication, the presence of isochrony can be clearly felt in the rhythmic divisions of both two and three (and multiples thereof). It is perhaps no coincidence that the poem's other major divisions (8 lines per stanza, 32 stanzas in total) also tend to support an isochronous reading. Therefore, the hypotheses can be advanced that: (a) a more complex and rhythmically interesting isochrony emerges when both dipodic and triple groupings are present in a poem's beat-prosodic structure; and (b) that the pauses inherent in the line-end and midline caesurae of iambic pentameter can be fully accounted for within such a larger rhythmic structure.

Example 2.

Example 2 shows musical notation for a stanza of the poem *1831-go IYUNYA 11 DNYA*. The notation is in 3/2 time, with a tempo marking of quarter note = 100. The lyrics are provided in both Russian and English. The Russian lyrics are: "Е - тер - нал - ду - ша, с тех пор, как я помню, детские годы, в поисках чудесного прекрасного, не / Мо - я ду - ша, я пом - ню, дет-ских лет чу - дес - но-го ис - ка - ла. Я лю - бил все / свет, но лишь в том, в котором я лишь жил; и / моменты, как они кажутся; я занимал такие загадочные сны я / эти моменты, но, как сон, как мир, не мог быть омрачен."

Phrasing, “flow,” “zashagivaniye”

As already remarked in the introduction, one of the key features of *1831-go IYUNYA 11 DNYA* is the naturalness of its phrasing, resulting in the generation of aphorisms now integral to the Russian language. However, in an attempt to re-create this naturalistic phraseological effect in English, the decision was taken to sacrifice the strict syllable-per-line count and masculine-only rhyme scheme, resulting in the introduction of additional prosodic features including **catalexis** (e.g. acephaly) and **hypercatalexis** (e.g. feminine and triple rhyme). The addition of these extra features, while helping to facilitate naturalistic phrasing in the target language, had implications for the flow of syllables and metaphors across lines and underlying beat, further heightening the tension between the law of the verse and the freedom of the language. In order to conceptually reconcile these tensions with the underlying beat to preserve isochrony, it thus becomes necessary to introduce the concept of **flow**.

In his discussion of the perception of flow (Ohriner, 2017, Davis, 2017, Connor, 2015) in contemporary rap music, Kyle Adams observes that “the effect created by enjambment is that even when rhymed syllables fall on the fourth beat, they are perceived as being in the middle of a larger unit that continues into the next line.” (Adams, 2009, p. 2) Although the prosodic concept of flow, which may partially correspond to the Russian term *zashagivaniye* (or “striding”), has yet to be rigorously defined in the literature, it may be felt to consist in the correspondence of metaphors and images with rhythmic cadences that appear to “tumble” or “fall” into one another, or, as James Underhill puts it, “in and out of regularity.” (Underhill, 2016, p. 21)

Musical analysis

Patmore observes that “the word ‘music’ is in reality a much more accurate expression for that which delights us in good verse, apart from the meaning, than the word ‘rhythm’.” (Patmore, 1961, p. 16) In previous research, the present author explored the concept of **singability** on the example of a translation and performance of Schubert’s Winterreise song cycle in(to) English (Beavitt, 2018, pp. 84–93). While of more obvious application to texts already set to music, the same principle can also be applied to the translation of texts, which, although not (yet) set to a particular music, are of sufficient musicality to be potentially set to music in the future. Here of course, the question arises—to *which* music shall it be set? Nevertheless, the hypothetical possibility of a musical setting is sufficient to consider a poetic translation in terms of its singability. The large number of Lermontov’s lyrical poems already set to music by mainly Russian composers, as well as the observations of many researchers referring to the essential musicality of Lermontov’s poetic work, should leave us in little doubt that additional settings are in principle possible. Therefore, when considering the translation of such poetry into different languages, the criterion of singability may be applied: if a translation is not singable to the same music as the original, and vice versa, then it can be seen to have failed to meet this criterion.

In order to examine this question more empirically, the author of the present article collaborated with two Russian musicians to compose a rhythmic backing track against which a recital of the translated poem was recorded (Beavitt et. al, 2019). A future collaboration is planned in which a Russian voice actor will recite the original poem against the same backing track.

Conclusion

When translating verse, a significant problem arises³³: as a general rule, at the level of the phrase, either the meaning of the text or its musicality may be preserved by the translator, but not both. Therefore, the verse translator must be prepared to sacrifice literal meaning at the level of the phrase and line, while at the same time preserving the golden thread of sense that runs through the poem as a whole. As the literary translator and translation theorist Mark Polizzotti observes “Real fidelity takes liberties. The translator’s task [...] consists not of crashing two linguistic systems together but of negotiating them as one would an entente cordiale, so that the target text might dance with the target reader just as the source text does with the source reader” (Polizzotti, 2018). In a similar vein, James Underhill, whose poetic translation value system considers the preservation of **voice** to be paramount, observes that “we do not translate a language, we do not translate poetry;

³³ This problem, which arose during the course of his translation of Pushkin’s Eugene Onegin, was discussed in depth by the translator, author and critic Vladimir Nabokov.

we translate a poem. As long as we remain close to the poem, we will remain close to a voice that emerges in its versification.” However, he warns that “if translators are dominated by their own aesthetics of poetry, formal elements can end up taking the translation away from the original”, since “taking a poem apart and reassembling it involves random impulses that are shaped by conflicting desires”. Nevertheless, even if this direction coincides with a reformulation of the poem’s meaning, “the result may work.” (Underhill, 2016, pp. 22–23)

Practical and theoretical work aimed at evaluating the singability of the translated poem against the same musical accompaniment (i.e. isochronous grid) as that accompanying the original verses is ongoing. Combined with this, research into flow, derived from contemporary rap and possibly corresponding to the Russian prosodic term *zashagivaniye*, is aimed at consolidating the concept and associated terminology, developing approaches for improving its notation, as well as examining its implications for the role of isochrony in human and animal signal processing.

References

- Adams, K. (2009). On the metrical techniques of flow in rap music. *Music Theory Online*, 15 (5). Retrieved August 7, 2020, from <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>
- Attridge, D. (1982). *The Rhythms of English Poetry*. Longman.
- Attridge, D. (1990). Rhythm in English Poetry. *New Literary History*, 21 (4), 1015–1037. <https://doi.org/10.2307/469197>
- Attridge, D. (1995). *Poetic rhythm: an introduction*. Cambridge University Press.
- Beavitt, T.A. (2018). Translating Schubert’s Winterreise: sense and singability. *Music Scholarship / Problemy Muzykal’noj Nauki* (3), 84–93. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.084-093>
- Beavitt, T., Nikitin, N., & Bokovikov, A. (2019, August 4). When a harp rings out boldly in eternal halls of fame. Retrieved August 7, 2020, from <https://globalvillagebard.ru/such-a-soul-s-in-heaven-or-in-hell/>
- Bykova, M.F. (2016). Mikhail Lermontov: living life on his own terms. *Russian Studies in Philosophy*, 54 (2), 93–97. <https://doi.org/10.1080/10611967.2016.1232553>
- Carper, T., & Attridge, D. (2003). *Meter and meaning: an introduction to rhythm in poetry*. Routledge.
- Connor, M. (2015, January 20). *Rap Analysis—Rap’s Rhythms Transcribed*. Retrieved April 12, 2019, from <https://www.rapanalysis.com/2015/01/rap-analysis-raps-rhythms-transcribed/>
- Danilova, N.Yu. (2014). *Lermontov i muzyka* [Lermontov and music]. Retrieved August 4, 2020, from <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/rhg/rhg-143-.htm?cmd=p>
- Davis, I.R. (2017). *Rhythmic analysis of rap: what can we learn from ‘flow’?* Retrieved August 4, 2020, from <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/13653>
- Golstein, V. (2012). *Lermontov’s Narratives of Heroism*. Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wcbs>
- Gorlanov, G.E. (2017). Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenij. Povolzhskij region. Gumanitarnye nauki [Lermontov’s person in understanding the genesis of the “unearthly” in the poem “On the 11th of June 1831”]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenij. Povolzhskij region. Gumanitarnye nauki* [University Proceedings. Volga Region. Humanities] (4). <https://doi.org/10.21685/2072-3024-2017-4-14>
- Goukova, M. (2010). The phonology of boundaries and secondary stress in Russian compounds. *The Linguistic Review*, 27 (4). <https://doi.org/10.1515/tlir.2010.015>

- Hayes, B., & Attridge, D. (1984). The rhythms of English poetry. *Language*, 60 (4), 914. <https://doi.org/10.2307/413802>
- Lermontov, M. (2001). *A hero of our time* (P. Foote, Trans.). Penguin Classics.
- Lermontov, M.Y., & Beavitt, T.A. (2018, August 21). *1831-go ИЮНЯ 11 ДНЯ* [1831-go IYUNYA 11 DNYA] / *When a harp rings out boldly* [11th JUNE 1831 | When a harp rings out boldly]. Retrieved April 28, 2019, from <https://globalvillagebard.ru/1831-go-ijunja-11-dnja-11th-june-1831/>
- Lermontov, M.Y., & Beavitt, T.A. (2019a, April 12). *Смерть поэта [Smert` poeta] | The Bard is dead!* Retrieved April 12, 2019, from <https://globalvillagebard.ru/781-2/>
- Lermontov, M.Y., & Beavitt, T.A. (2019b, April 11). *Ossian's Tomb*. Retrieved April 28, 2019, from <https://globalvillagebard.ru/ossian-s-tomb/>
- Lermontov, M.Y., & Beavitt, T.A. (2019c, April 12). *Сон [Son] | Dream*. Retrieved April 12, 2019, from <https://globalvillagebard.ru/dream/>
- Maksimov, D.E. (1964). *Poeziya Lermontova* [Lermontov's Poetry]. Nauka. Retrieved August 5, 2020, from <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/mp1/mp1-001-.htm?cmd=p>
- Pushkin, A.S., & Nabokov, V. (1991). *Eugene Onegin: A Novel in Verse: Text* (Vol. 1). Princeton University Press.
- Ohriner, M. (2017). Metric ambiguity and flow in rap music: a corpus-assisted study of Outkast's 'Mainstream' (1996). *Empirical Musicology Review*, 11 (2), 153–179. <https://doi.org/10.18061/emr.v11i2.4896>
- Patmore, C.K.D. (1961). *Essay on English metrical law*. Retrieved August 7, 2020, from <http://archive.org/details/essayonenglishme00patm>
- Polizzotti, M. (2018, October 22). *Simply Impossible*. Retrieved November 20, 2018, from <https://www.theparisreview.org/blog/2018/10/22/simply-impossible/>
- Powelstock, D. (2005). *Becoming Mikhail Lermontov: The Ironies of Romantic Individualism in Nicholas I's Russia*. Northwestern University Press.
- Ravignani, A., & Madison, G. (2017). The paradox of isochrony in the evolution of human rhythm. *Frontiers in Psychology*, 8. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01820>
- Shcherbatova, I.F. (2016). Lermontov: The failure of humanism. *Russian Studies in Philosophy*, 54 (2), 145–159. <https://doi.org/10.1080/10611967.2016.1203190>
- Sizemskaya, I.N. (2016). Mikhail Yu. Lermontov's Poetic Legacy: "Rays of Marvelous Light." *Russian Studies in Philosophy*, 54 (2), 98–112. <https://doi.org/10.1080/10611967.2016.1203165>
- Underhill, J.W. (2016). *Voice and versification in translating poems*. University of Ottawa Press.
- Vernadsky, N. (1943). Lermontov in Russian music. *Slavonic and East European Review. American Series*, 2 (1), 6–30. <https://doi.org/10.2307/3020131>

Thomas A. BEAVITT

Junior Research Fellow at the Philosophy and Law Institute at the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head of the Academic Translation Project «Global Village Bard» (Scotland—Great Britain)

БИВИТТ Томас А.

Преподаватель Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук, генеральный директор компании научного перевода «Global Village Bard» (Шотландия – Великобритания)

tommy@globalvillagebard.org

Simon MORRISON / С. Моррисон

IN SEARCH OF SATANELLA, PART II (ON THE LOST BALLET BY MARIUS PETIPA)¹

В ПОИСКАХ САТАНИЛЛЫ, ЧАСТЬ II (О ЗАБЫТОМ БАЛЕТЕ МАРИУСА ПЕТИПА)²

Abstract. In the late 1840s, Marius Petipa arrived in Russia as a premier danseur and aspiring choreographer in the Imperial Theaters. His father, Jean-Antoine Petipa, was also in the service of the Imperial Theaters at this time, working as a ballet master and a dance instructor. In 1848, father and son worked together to stage the ballet *Satanella* in St. Petersburg, based on the 1840 French ballet called *Le Diable amoureux* (translated either as *The Devil in Love* or *Love and Hell* in English). The choreography, which inspired Petipa and his father, was created by Joseph Mazilier; the libretto was made by Jules Henri-Vernoy de Saint Georges, the author of the libretto of *Giselle*. The music of *Diable amoureux/Satanella* was composed by two Frenchmen, Napoléon Henri Reber and François Benoist. For the Russian premiere, the music had to be re-orchestrated quickly by the Russian ballet master and composer Konstantin Lyadov, because copies of the orchestral parts had not arrived from Paris. Petipa added the music by Cesare Pugni to the mix for an 1866 revival. The ballet dipped in and out of the repertoire until 1897.

The score of this once-familiar ballet survives in different archives. Since learning about the existence of these score materials, the author has been researching the origins of *Satanella*, at first—in Paris, while studying the original 1840 designs, then—in Cologne, to study the choreographic notation from 1854–1855, and finally, some production materials held me in the Federal Russian archives. The choreographic notation is in the careful hand of French choreographer and dancer Henri Justamant, and provides fascinating details about the ballet that Petipa adapted for Russia.

Great ballets have complicated histories, and great “lost” ballets have even more complicated ones. In this article, the author is to trace origins of *Satanella* in order to fill in a missing chapter in

¹ When creating this article, the author was somewhat inspired by the following publication: (Cohen, 1978–1979, pp. 25–30).

I’m most grateful to Grigoriy Konson for his meticulous editing and preparation of my article on the little-known ballet *Satanilla* for this impressively diverse collection of articles embracing cultural studies, critical theory, and primary source research across the arts. Prof. Konson merits commendation for organizing the week-long international conference from which this collection arose, his effort to secure the recourses for this immense publication, and for his dedication to the authors. I’m particularly impressed that he took the time to reproduce, so attractively, a generous array of images and facsimiles, and to make the collection accessible both to Russian and non-Russian readers. Such commitment is increasingly rare; Prof. Konson has provided great service to the humanities.

² Данная статья является своеобразным продолжением следующего текста: (Cohen, 1978–1979, pp. 25–30).

Я необычайно благодарен Григорию Консону за скрупулезное редактирование моей статьи о малоизвестном балете «Сатанилла» в контексте подготовки текста для публикации в данном впечатляюще разностороннем издании, охватывающем культурологию, критическую теорию и исследования первоисточников в области искусства. Усилия профессора Консона, организовавшего недельную международную научную конференцию, результировавшуюся в настоящий огромный том, для появления которого ученый смог обеспечить надлежащие ресурсы, и, в особенности, фанатичная его преданность авторам, заслуживают самой высокой оценки. Более всего я поражен тем, что он нашел возможность столь визуализировано-репрезентативно воспроизвести значительный пул изображений и факсимиле, сделав коллекцию доступной как для русско-, так и для англоязычных читателей.

Такая преданность делу становится все более редкой. Профессор Консон оказал большую услугу гуманитарным наукам.

Petipa's career, as well as to give some comments on the reasons why *Satanella* has disappeared from the repertoire.

Keywords: ballet, theater, novella, production, stage, version, Marius Petipa, *Satanella*

Аннотация. Статья посвящена истории балета «Сатанилла», основанном на французском балете «*Le Diable amoureux*» (в буквальном переводе — «Влюбленный бес», также известен как «Любовь и ад»). Автор хореографии балета — Ж. Мазилье, либретто — соавтор либретто «Жизели» Ж-А. В. де Сен-Жорж, музыки — Н.А. Ребер и Ф. Бенуа. Новую инструментовку к российской премьере доверили балетмейстеру и композитору К. Лядову, поскольку оркестровые партии не были доставлены из Парижа в срок. Премьера балета на сцене Большого театра в Москве состоялась 18 января 1849 года. Когда постановку возобновили в Санкт-Петербурге в 1866 г., Петипа ввел туда также музыку Цезаря Пуни. Балет периодически ставился на сценах петербургских и московских Императорских театров вплоть до 1897 г. Во Франции «Сатанилла» («Влюбленный дьявол») существовала в самых разных вариантах, как театральных (водевильных), так и сугубо балетных. Все они были основаны на новелле Ж. Казотта «Влюбленный бес», опубликованной в 1772 г. Сценарий же балета, опираясь на схожий сюжет, «ушел» от первоисточника в экзотические дебри большого стиля и усилил романтическую интригу.

Причины, по которым «Сатанилла» не дошла до наших дней, весьма прозаичны: не осталось балерин, которые умели исполнять этот балет и помнили свои партии достаточно хорошо, чтобы передать знания последовательницам. Хотя постановка пользовалась достаточным успехом, чтобы держаться в репертуаре, этой популярности не хватило, чтобы императорские театры сочли ее незаменимой. Уже в расчетных ведомостях за 1859 г. указан совсем крошечный бюджет: основной целью было минимизировать расходы. В начале XX века публика стала отдавать предпочтение консервативным балетам с устоявшейся историей. «Консервативной» «Сатаниллу» назвать сложно — какой еще балет с такой легкостью мог нарушить гендерные и сексуальные табу? Да и стабильных позиций в репертуаре она так и не заняла. Балет промелькнул, а затем исчез навсегда. Однако из всех утраченных ранних балетов Петипа (или Мазилье) этот спектакль лучше всего сохранился в архивах, а потому более всего подходит для восстановления.

Ключевые слова: балет, театр, новелла, постановка, сцена, версия, Мариус Петипа, Сатанилла

В конце мая 1847 года по старому стилю Мариус Иванович Петипа прибыл в Россию в статусе ведущего солиста Императорских театров. В октябре того же года его отец, известный французский хореограф Жан-Антуан-Николас Петипа, также приехал в Санкт-Петербург, где он получил должность преподавателя Императорского театрального училища. 10 февраля 1848 года в Большом театре Санкт-Петербурга состоялась премьера балета «Сатанилла» в их постановке, основанной на французском балете «*Le Diable amoureux*» (в буквальном переводе — «Влюбленный бес», также известен как «Любовь и ад»). Автором хореографии балета был Жозеф Мазилье, либретто — соавтор либретто «Жизели» Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж, музыки — Наполеон Анри Ребер и Франсуа Бенуа. Новую инструментовку к российской премьере доверили балетмейстеру и композитору Константину Лядову, поскольку оркестровые партии не были доставлены из Парижа в срок. Премьера

балета на сцене Большого театра в Москве состоялась 18 января 1849 года. Когда постановку возобновили в Санкт-Петербурге в 1866-м, Петипа ввел туда также музыку Цезаря Пуни. Балет периодически ставился на сценах петербургских и московских Императорских театрах вплоть до 1897 года³.

Партии этого балета, некогда пользовавшегося определенной славой, сохранились в архиве Нотной библиотеки Большого театра (их там обнаружил историк балета Сергей Конаев). Партитура же хранится в архиве Мариинского театра. Узнав о существовании этих материалов, я отправился на поиски источников «Сатаниллы». Предстоит проделать еще много работы, но сейчас мне хотелось бы поделиться предварительными результатами. Первоначальные поиски привели меня сначала в Париж, где я наткнулся на оригинальные эскизы костюмов 1840-го, затем в Кельн, где хранится чрезвычайно подробная хореографическая нотация версии французского хореографа и танцора Анри Жюстамана 1854 года, а также, естественно, в российские архивы, где осели некоторые сопроводительные материалы⁴. Помимо этого я досконально изучил различные версии либретто и литературный источник, легший в его основу: ускользающую от однозначных трактовок, но несомненно провокационную новеллу Жака Казотта. «Сатанилла» не дожидаясь XX века, но документальный фильм об истории Академии русского балета им. Вагановой («Дети с Театральной улицы», 1977) включает в себя сцену из постановки Петипа: это па-де-де «Венецианский карнавал», также известное как па-де-де «Восторг», впервые поставленное в 1866 г. на вариации Пуни на тему Паганини. Елена Воронцова, преподаватель Академии Вагановой, исполняет это па-де-де в фильме в дуэте с чешским танцором Любомиром Кафкой⁵.

У всех великих балетов сложная история, но у «забытых» балетов — в особенности. В данной статье я прослеживаю историю появления балета «Сатанилла», чтобы заполнить лауну в творческой биографии Петипа и объяснить, почему же «Сатанилла» бесследно исчезла из репертуара театров.

Во Франции «Сатанилла» («Влюбленный дьявол») существовала в самых разных вариантах, как театральных (водевильных), так и сугубо балетных. Все они, впрочем, были основаны на новелле Жака Казотта «Влюбленный бес», опубликованной в 1772 г. По ее сюжету испанский капитан Альваро, выходец из испанской провинции Эстремадуры, славящийся своими темпераментными конкистадорами, служит королю в Неаполе, а в свободное время предается азартным играм, активным возлияниям и ухаживаниям за дамами (известный своими любовными похождениями, он ужасно боится серьезных отношений). Обмен остротами с друзьями постепенно перерастает в беседу на темы оккультизма и Каббалы, и Альваро уводит в темное подземелье, где загадочный старик по имени Соберано учит его заклинаниям для вызова Вельзевула. Дьявол предстает перед ним в различных звериных и человеческих обликах: верблюжьей головы, исполняющей желания; кокер-спаниеля; мальчика-пажа по имени Биондетто; и, наконец, девочки-пажа по имени Биондетта — обидчивой нимфоманки, которая следует за ним из Неаполя в карнавальную Венецию, а оттуда — в его

³ Приведенная информация о датах и деталях российских постановок XIX века взята из: (Богачева, 2014, с. 298–301, 307–308, Богачева, 2015, 22–23, 30–31, 52, 120–23, 130, 155–56, 165, 182, 200; Meisner, 2019, pp. 29, 56–57, 61–62, 124–25, 300).

⁴ В поисках мне оказали большую помощь Тимоти Рузала, Элизабет Стерн и Илья Магин.

⁵ Этот фрагмент из фильма анализируется в: (Cohen, 1978–1979, pp. 25–30).

родной городок, попутно добиваясь от него взаимности. Влюбленная бесовка — одновременно и сильфида, и сирена. Среди ее талантов — пение и игра на клавесине, а также наложение заклятий. Прочитав Альваро лекцию о том, какие все банкиры злодеи, она с помощью колдовства помогает ему отыгаться в карты.

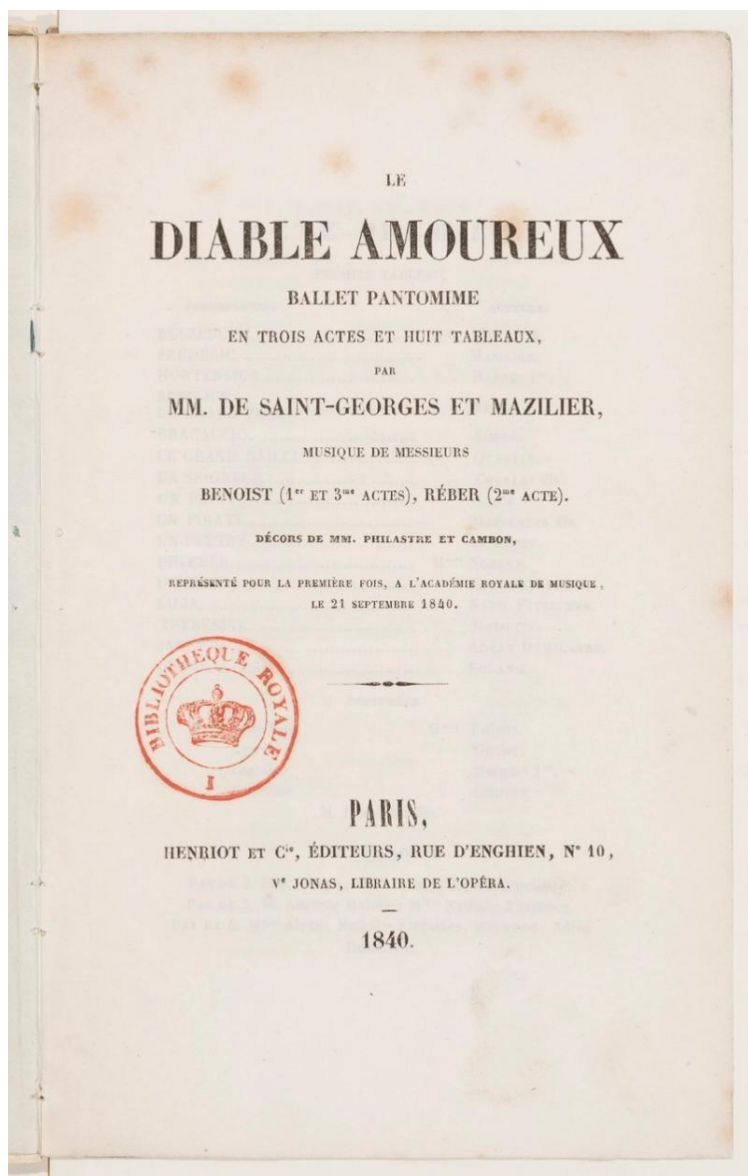
В ходе этих путешествий Биондетта убеждает Альваро, что ее нужды ничем не отличаются от нужд других девушек и от его собственных, поскольку она представляет собой не что иное, как символ потаенных желаний, томящихся в его проторомантическом бессознательном. Овладев своим возлюбленным на перевернутой телеге у обочины, она (он? Оно?) утрачивает к нему всяческий интерес и возносится в небо на темной туче. На последних страницах новеллы опустошенный Альваро воссоединяется со своей благодетельной, набожной матерью.

Этот эротический текст не лишен и комического оттенка. «Послушай, как бьется мое сердце», — говорит Биондетта Альваро. По его словам, после этого она «взяла мою руку и положила ее себе на грудь; и хотя место для наиболее благоприятного прослушивания сердцебиения было выбрано не самое удачное, я все-таки явственно почувствовал, что она чрезвычайно возбуждена» (Cazotte, 1925, p. 76)⁶. Сюжет подчас совершает весьма обескураживающие повороты, а концовка не лишена двусмысленности — сам Казотт обдумывал несколько разных вариантов финала (в одном из них Альваро оставался рабом Биондетты, а в другом искупал свои грехи, заручившись поддержкой профессора богословия). В конечном итоге, автор предпочел традиционный морализм: Альваро приходится сублимировать свою безудержную тягу к Другому (чему-то экзотическому, чуждому, демоническому) в браке с приличной девушкой, которую подыскивает ему мать. Но, как утверждает Лоренс Портер, Казотт осознанно отказался от «фаустианских» изысканий в своей новелле в пользу эротики: он словно осознал, что его дьяволу-соблазнителю не было места в Эпоху Просвещения (в литературном наследии Казотта можно также найти рассказы о загадочном Востоке и пророческие памфлеты о Французской Революции, которую он, к слову, не поддержал, за что и был казнен на гильотине в 1792 г.). (Porter, 1978, pp. 3–12).

Так построена новелла. Сценарий же балета, опираясь на схожий сюжет, уходит в экзотические дебри большого стиля и усиливает романтическую интригу (*илл. 1*).

⁶ Данная книга является переизданием английского перевода неизвестного авторства 1793 года оригинального французского текста 1772 года.

Илл. 1. Первоначальный сценарий



Главный герой балета, который переименован в Графа Фредерика (или Фабио), пытается расплатиться со своими карточными долгами. В духе гетевского эрудита Фауста, он промышляет оккультизмом и однажды вызывает прислужника Вельзевула. Как и в новелле Казотта, тот является ему в различных обликах, последний из которых — прекрасная Сатанилла (или Уриэль), устраивающая для него роскошный банкет (илл. 2).

Илл. 2. Эскиз костюма Адель-Луиз-Паулин Леру в роли Уриэль
(1840 year's newspapers reviews [...], 1840)



На банкете он/она исполняет фанданго, аллеманду и качучу (сцена банкета в версии 1848 г. Петипа дополнена па-де-де с участием Фабио и замаскированной Сатаниллы, а также мазуркой в исполнении кордебалета — танцем, по масштабу сопоставимым с более зрелыми работами Петипа). Между тем, то ли до, то ли в течение, то ли после пиршества за долгами приходят кредиторы, от которых Сатанилла откупается мешками золота. Как только Фабио и Сатанилла удаляются, золото, однако, превращается в дым.

Параллельно мы знакомимся с двумя женщинами, которые претендуют на благосклонность Фабио: безответно влюбленной в него Фиби, и любимой им Лилией (в версии Петипа присутствует еще и третья девушка — служанка, с которой Фабио флиртует после употребления изрядной дозы алкоголя в ходе пиршества). В четвертой сцене второго акта Фиби нанимает пару пиратов для похищения Лилии, а Сатанилла приплачивает им еще золота, чтобы они взяли в плен и саму Фиби («И да поможет Господь Фиби!» — пишет один из французских критиков) (1840 year's newspapers reviews [...], 1840). Сатанилла занимает

освободившееся место невесты, но ее появление в церкви срывает церемонию. Музыка становится беспокойной, затем хаотичной, и Фабио осознает, что его обманули: настоящая Лилия похищена, а на ее месте — демон.

Сатанилла уносится в ад (Инферно), где ее допрашивает сам Вельзевул, которому она обещает завершить свою изначальную миссию и украсть душу Фабио. Вернувшись на Землю, она сообщает главному герою, что он может воссоединиться с Лилией, если подпишет контракт на свою душу. Действие после этого переносится на невольничий рынок в Исфахане, где уже известные нам пираты, окруженные евнухами, купцами и случайными прохожими, выставили Фиби и Лилию на продажу и заставляют их танцевать, чтобы набить цену. Великий Визирь, своего рода премьер-министр при османском султানে, предлагает за Лилию больше денег, чем Фабио, но Сатанилла приходит последнему на помощь. Она исполняет соблазнительный танец в шатре гарема. Визирь швыряет драгоценности к ее ногам, но Сатанилла извещает его, что принадлежит Фабио. «Что ты хочешь взамен?», — спрашивает у Фабио Визирь. «Ее», — отвечает Фабио, указывая на Лилию (de Saint-Georges and Mazilier, 1840, p. 36). Визирь поначалу отказывается уступить, но Сатанилла продолжает соблазнять его посредством танца до тех пор, пока он наконец не соглашается. Лилия возвращается к Фабио, а Сатанилла, когда Великий Визирь уже готов возлечь с нею, исчезает. Фиби — да поможет ей Господь! — оказывается вместо нее в объятьях Визиря.

Фабио и Лилия снова вместе, и свадьба назначена на следующий день. Однако Лилия чувствует что-то неладное и уходит к себе в покои. Фабио, «опьяненный любовью и надеждой», слышит, как часы бьют полночь (de Saint-Georges and Mazilier, 1840, p. 37). В дверь стучат, входит Сатанилла: она танцем выражает свою любовь к нему, он — свою к ней. Тут, по идее, должно начаться то самое па-де-де «Восторг», но ни структура танца, ни его тип не соответствуют ситуации. Очевидно, что во второй половине XIX века балет претерпел определенные изменения, из-за которых и пришлось вставить это па-де-де. Возможно, Петипа решил вернуться к изначальному тексту романа, действие которого отчасти разворачивается в Венеции, чтобы оправдать этот номер. Возможно и то, что па-де-де исполняло роль соблазнительного танца в предыдущей сцене на невольничьем базаре. Впрочем, даже в таком контексте это небесспорный выбор музыки, если только место действия в балете не приведено в соответствие с романом. Еще одно, более правдоподобное, объяснение заключается в том, что па-де-де исполнялось в сцене пиршества в первом акте. Сатанилла надевает венецианскую маску, чтобы скрыть свою подлинную сущность, и Фабио, приняв ее за Лилию, танцует вместе с ней.

В кульминации балета, которая приходится на шестую сцену третьего действия, Сатанилла, помахивая подписанным Фабио контрактом, говорит, что время истекло. Появляется Лилия, Сатанилла в гневе бросается на нее, и девушка теряет сознание. Охваченный отчаянием, Фабио обнажает саблю, чтобы покончить с собой, но тут Сатанилла вдруг проникается к нему нежностью и сочувствием. Она разыгрывает пантомиму, призванную отобразить ее эмоции, и настаивает, что у нее есть настоящая женская душа. Она не только предотвращает самоубийство Фабио, но и сжигает в камине контракт на его душу. Сатанилла исчезает, едва догорает пламя. Лилия приходит в себя в объятьях Фабио. Но и это еще не конец! В эпилоге Сатанилла возвращается в ад, где толпа демонов готова разорвать ее в клочья. Она приводит Вельзевула в ярость, показав подаренный ей Фабио крестик — как видно

на гравюре, изображающей эту сцену в постановке-подражании парижского Театра де ля Порт Сент-Антуан в 1840 году (илл. 3).

Илл. 3. Из постановки *Le Diable Amoureux* в театре Порт Сент-Антуан в 1840 году (1840 year's newspapers reviews [...], 1840)



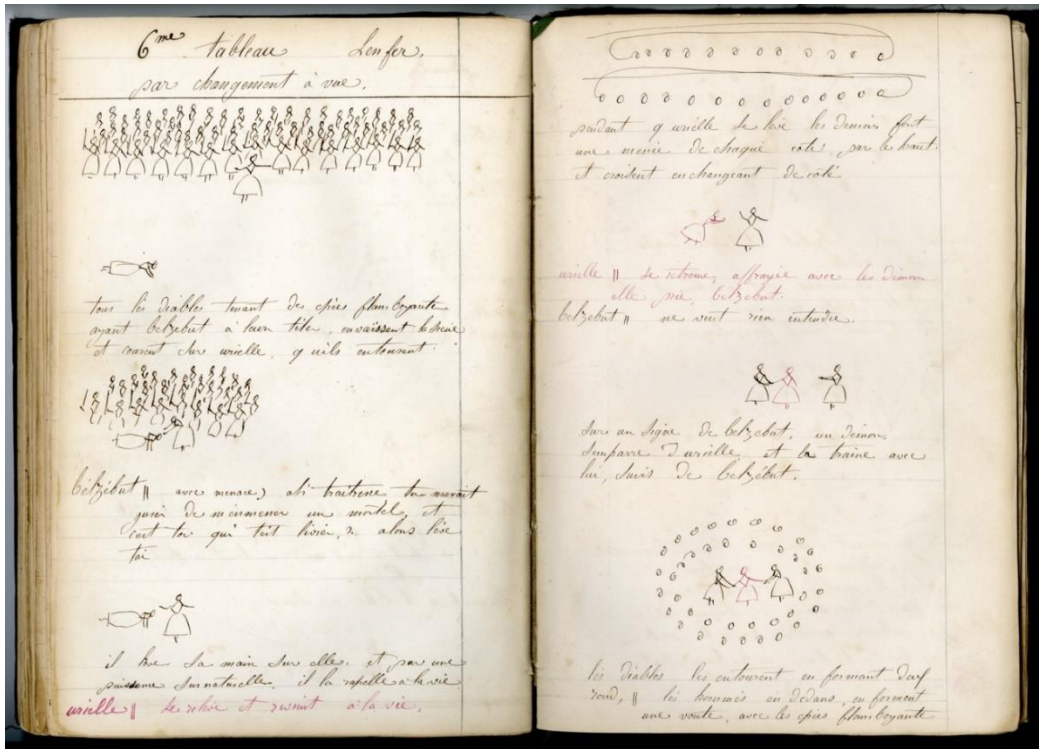
Ее спасает ангел, и в обмен на свою жертву она получает благословение небес и освобождение от власти тьмы (Journal des artistes, 1840, p. 387).

В парижской постановке 1840 года партию Фабио исполнял Жозеф Мазилье, а партию Уриэль (Сатаниллы) — Полин Леру. Восемь лет спустя, когда премьера балета состоялась в Большом Каменном Театре в Петербурге, роль Фабио исполнил сам Петипа. Елена Андреевна (1819–1957) танцевала заглавную роль, которая с того момента в Петербурге стала ассоциироваться только с ней, как в Москве — с другой великой примой романтического балета, Екатериной Санковской. В постановке Петипа 1866 года в роли Сатаниллы блистала Прасковья Лебедева, а в роли Графа Фабио — Лев Иванов. Иван Хлюстин возобновил «Сатаниллу» в 1890-х, а затем балет по большому счету исчез из поля зрения. Тем не менее его история достаточно богата и сложна, чтобы попробовать восстановить его хотя бы частично.

Музыка балета сохранилась в целости: и французский оригинал, и последовавшие за ним адаптации. Также существуют превосходные нотации Жюстамана к Лионской постановке, возможно, основанной на оригинальной версии Мазилье. Приведенный ниже рисунок воспроизводит хореографический текст финальной сцены в Преисподней, включающей

допрос Вельзевула, спасение Сатаниллы ангелом и вознесение к небесам. В своей рукописи Жюстаман фиксирует конкретные движения солистов и групп в предельно точных подробностях, такт за тактом (илл. 4).

Илл. 4. Нотация Анри Жюстамана для постановки *Le Diable Amoureux* в Большом театре Лиона в 1854 году (Theatertmuseum der Universität zu Köln)



Разумеется, помимо этих материалов, имеются также рецензии. В одной из них, напечатанной в «Санкт-Петербургских ведомостях», двум Петипа и «Сатанилле» ставится в заслугу следующее: «Балет, заснувший было после блистательной эпохи Гальони, снова оживает» (Театральная хроника, 1848, с. 160). В российских архивах хранятся также многочисленные документы, так или иначе связанные с постановкой. В них содержится информация о технических деталях реализации версии Петипа: например, о работе выдающегося механика Большого театра Карла Вальца с освещением и люками-провалами. Что особенно важно, в нашем распоряжении имеются воспоминания танцовщиц, в частности, Екатерины Санковской, которая в конце 1840-х танцевала в версии Петипа в Большом, попеременно с Андреяновой, и настолько хорошо запомнила свою роль, что могла потом преподавать студентам основные детали хореографии балета. Среди ее учениц была Мария Манохина, исполнявшая роль Сатаниллы в Москве в 1870-х. В письме за 1877 г., которое сейчас хранится в Музее Бахрушина, Санковская напоминает Манохиной, что та должна слушаться ее указаний. Она также предупреждает ученицу, чтобы та была осторожна в третьем акте и не помяла случайно свое пурпурное платье или не упала преждевременно в люк, ведущий в Преисподнюю: тогда все пойдет насмарку. Особенно дотошно Санковская описывает сцену с сожжением контракта и самопожертвованием Сатаниллы, без которого Фабио не смог бы жениться на Лилии: «Начинайте плакать под мотив, и не раньше как через четыре такта

спускайте руки — идете во второй раз зажигать бумагу не спиной к столу, только голову поверните к Кузнецову — бумагу бросать под тремоль, под мотив показывать на нее и говорить, что умрете — и все тихо, очень слабо. Вчера бумага хорошо горела. Но, если она мало будет гореть у Вас в руке — опустите конец, если очень скоро — поднимите его»⁷.

В самом начале письма Санковская говорит, что слишком слаба, чтобы ехать на спектакль в Большой, и что состояние здоровья не позволяет ей больше демонстрировать движения из «Сатаниллы» в том виде, как их исполняли она и ее соперница (и партнерша Петипа) Андреенова: «Не знаю, поймете ли Вы, что я Вам написала, но постарайтесь припомнить, чтобы Вы не играли школьницей, побольше уверенности в себе, а, главное, свою музыку помните, тогда все будет хорошо. Танцы все очень хороши, не сердитесь, если и будет что не так, это Вас расстроит. Гербера советую поблагодарить в конце — даже, если и не совсем хорошо он будет дирижировать. Ну, Господь с Вами» (Письмо Екатерины Санковской (...), лл. 1–2).

Вопрос, с которого я начал свою статью, — почему «Сатанилла» исчезла из поля зрения, — можно поставить иначе: а почему «Сатанилла» могла остаться в репертуаре? И на оба вопроса можно дать ответ. В XIX веке балеты были неразрывно связаны с исполнявшими их балеринами. С уходом балерины на пенсию (идет ли речь об Андрееновой, Санковской или Лебедевой) серьезные изменения происходили и в судьбе произведения целиком. Некоторые балеты полностью сходили со сцены, когда примы переставали в них танцевать; другие же, как «Дочь Фараона» Петипа, оставались в измененной, урезанной версии. Это предположение может быть спорным, хотя и наводящим на определенные размышления, но «Лебединое озеро» могло исчезнуть из репертуара, когда балерина Пьерина Ленъяни покинула Петербург в 1901 г., однако к тому моменту связь между конкретными исполнительницами и конкретными балетами заметно ослабла. «Лебединое озеро» уцелело благодаря своей художественной ценности, а не только успеху танцевавшей в нем примы-балерины.

Причины, по которым «Сатанилла» не дошла до наших дней, исключительно прозаичны: не осталось балерин, которые умели исполнять этот балет и помнили свои партии достаточно хорошо, чтобы передать знания последовательницам. Хотя постановка пользовалась достаточным успехом, чтобы как минимум держаться в репертуаре, этой популярности не хватило, чтобы императорские театры сочли ее незаменимой. Уже в расчетных ведомостях за 1859 г. указан совсем крошечный бюджет: основной целью было минимизировать расходы. В начале XX века публика стала отдавать предпочтение консервативным балетам с устоявшейся историей. «Консервативной» «Сатаниллу» назвать сложно — какой еще балет, в конце концов, с такой легкостью нарушает гендерные и сексуальные табу? Да и стабильных позиций в репертуаре она так и не заняла. Балет промелькнул, а затем исчез навсегда. Однако из всех утраченных ранних балетов Петипа (или Мазилье) этот спектакль лучше всего сохранился в архивах, а потому более всего подходит для восстановления.

⁷ Эта и следующая цитаты взяты из письма, хранящегося в ГЦЕМ им. А.А. Бахрушина (Письмо Екатерины Санковской..., лл. 1–2); письмо, на котором отсутствует точная датировка, также процитировано в статье Натальи Черновой (Чернова, 1989, с. 35–36).

Литература

1. Богачева, И.А. Петербургский балет. Три века: хроника. Том II: 1801–1850. СПб.: Академия русского балета, 2014. 368 с.
2. Богачева, И.А. Петербургский балет. Три века: хроника. Том III: 1851–1900. СПб.: Академия русского балета, 2015. 432 с.
3. Газетные вырезки 1840 года с рецензиями на *Le Diable Amoureux* // *Bibliothèque nationale de France*. BNF38723031.
4. Письмо Екатерины Санковской Марии Манохиной // Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина. Ф. 156. № 73844. Лл. 1–2.
5. Театральная хроника. Сатанилла или Любовь и ад // Санкт-Петербургские ведомости. 18 февраля 1848. № 40. С. 160.
6. Чернова Н.Ю. В московском балете щепкинской поры // Советский балет. 1989. № 4. С. 35–36.
7. Cazotte J. *The Devil in Love*. London: William Heinemann, 1925. 87 p.
8. Cohen S.J. In Search of Satanella: An Adventure Prompted by *The Children of Theatre Street* // *Dance Research Journal*. 1978–1979. 11. № 1/2, pp. 25–30.
9. *Journal des artistes*, 5 июля 1840. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5408711n/f400.image.r=diable%20amoureux?rk=107296;4> (дата обращения 10.06.2019).
10. Meisner N. *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2019. 497 p.
11. Porter L.M. Seductive Satan of Cazotte's "Le Diable amoureux" // *L'Esprit Créateur*. 1978 (Summer). Vol. 18. № 2, pp. 3–12.
12. Saint-Georges Jules-Henri de and Mazilier Joseph. *Le Diable Amoureux: Ballet Pantomime en Trois Acts et Huit Tableaux*. Paris: Henriot et Cie, 1840. 40 p.

References

- Bogacheva, I.A. (2014). *Peterburgskij balet. Tri veka: hronika* [Petersburg ballet. Three centuries: a chronicle]. (Vol. II: 1801–1850). Akademiya russkogo baleta.
- Bogacheva, I.A. (2015). *Peterburgskij balet. Tri veka: hronika* [Petersburg ballet. Three centuries: a chronicle]. (Vol. III: 1851–1900). Akademiya russkogo baleta.
- Pis'mo Ekateriny Sankovskoj Marii Manohinoj [Letter from Ekaterina Sankovskaya to Mariya Manokhina]. In *Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A.A. Bahrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum] (sh. 1–2). Fund 146. Arch. unit 73844.
- Teatral'naya khronika. Satanilla ili Lyubov' i ad [Theatre chronicle. Satanella or Love and hell]. (1848, February 18). *Sankt-Peterburgskie Vedomosti* [Saint Petersburg Gazette] (40), p. 160.
- Chernova N.Yu. (1989). V moskovskom balete shchepkinskoj pory [Moscow ballet of M.S. Shchepkin's era]. *Sovetskij Balet* [Soviet ballet] (4), 35–36.
- 1840 newspaper reviews of *Le Diable Amoureux*. (1840). In *Bibliothèque nationale de France*. BNF38723031.
- Cazotte, J. (1925). *The Devil in Love*. William Heinemann.
- Cohen, S.J. (1978–1979). In search of Satanella: an adventure prompted by *The Children of Theatre Street*. *Dance Research Journal*, 11 (1/2), 25–30.

- Journal des artistes. (1840, July 5). Retrieved June 10, 2019, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5408711n/f400.image.r=diable%20amoureux?rk=107296;4>
- Meisner, N. (2019). *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*. Oxford University Press.
- Porter, L.M. (1978). The Seductive Satan of Cazotte's "Le Diable amoureux". *L'Esprit Créateur*, 18 (2), 3–12.
- Saint-Georges Jules-Henri de and Mazilier Joseph. (1840). *Le Diable Amoureux, Ballet Pantomime en Trois Acts et Huit Tableaux*. Henriot et Cie.

Simon MORRISON

PhD, Professor, Director of Graduate Studies in Musicology at Princeton University, winner of the Albert Einstein Prize of the American Musicological Society

МОРРИСОН Саймон

PhD, профессор, директор Центра подготовки аспирантов в области музыковедения Принстонского университета, Лауреат Премии Альберта Эйнштейна Американского музыковедческого общества

simonm@princeton.edu

Vladimir A. SHEKALOV / В.А. Шекалов

JOHANN PROMBERGER'S HISTORICAL CONCERTS IN PETERSBURG,
OR "THE MIGHTY HANDFUL" (THE FIVE) VS EARLY MUSIC

«ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ» ИОГАННА ПРОМБЕРГЕРА,
ИЛИ МОГУЧАЯ КУЧКА ПРОТИВ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ

Abstract. "The Historical Concerts" as a special genre of musical and concert practice originated in the late 1820s in France in the mainstream of the movement to revive early music thanks to the efforts of F.-J. Fetis. Unlike at the ordinary concerts, during the Historical Concerts works of the past were performed, usually in chronological order. In Russia, the first Historical Concerts were arranged in St. Petersburg in 1853 by the pianist H.L.S. Mortier de Fontaine, and for the second time—in 1869 and 1870 by Johann Promberger. As in Europe, the Historical Concerts in St. Petersburg caused a heated controversy. Some of the innovative composers and their propagandists—like, for example, H. Berlioz in Europe and V. Stasov and C. Cui in Russia—saw them as a threat to the promotion of their work. The concerts of 1853 aroused irony among the critics of that time at worst, while Promberger's concerts, which happened at the heyday of the Mighty Handful, triggered real aggression. In the heat of his struggle for the "New Russian School," Stasov almost threatened that this school "would crush all of them [its opponents] put together, with all their textbooks, pointers and *historical concerts*," which he called "murderous." Using a widespread polemics method of humiliating the opponent, Cui wrote that Bach's and Handel's music "suppresses the listener with its monotony, dispassion and formalism," and that Haydn's works "are not yet music, but mere playing around with sounds."

Despite the "counter-propaganda," Promberger's concerts were a great success with the public thanks to well-thought-out programs and high-quality performance. A.N. Serov warmly defended them in the press.

The author of the article considers the Historical Concerts by J. Promberger an important stage in the revival of early music in Russia. In this regard, he analyzed the programs of these concerts, the polemics around them, and the prospects outlined by them.

Keywords: Historical Concerts, revival of early music in Russia, Henri-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine, Johann Promberger, Vladimir Stasov, Alexander Serov, César Cui, methods of polemics

Аннотация. «Исторические концерты», как особый жанр музыкально-концертной практики, зародились в конце 1820-х годов во Франции в русле движения возрождения старинной музыки благодаря усилиям Ф.-Ж. Фетиса. В отличие от обычных концертов, в них исполнялись произведения прошлого, выстроенные, как правило, в хронологическом порядке. В России первые Исторические концерты провел в Санкт-Петербурге в 1853 году пианист А.Л.С. Мортье де Фонтен, вторые — в 1869 и 1870 годах Иоганн Промбергер. Как и в Европе, Исторические концерты в Петербурге вызвали горячую полемику. Часть композиторов-новаторов и их пропагандистов увидели в них угрозу для продвижения своего творчества. В Европе это был Г. Берлиоз, в России — Ц. Кюи и В. Стасов. Причем если концерты 1853 года вызывали у критиков того периода в худшем случае иронию, то кон-

церты Промбергера, пришедшиеся на пору расцвета «Могучей кучки», — настоящую агрессию. Стасов в пылу борьбы за «Новую русскую школу» почти угрожал, что эта школа «раздавит всех их [ее недругов], вместе сложенных, со всеми их учебниками, указками и *историческими концертами*», которые называл «убийственными». Используя такой распространенный способ полемики, как унижение оппонента, Кюи писал, что музыка Баха и Генделя «давит слушателя своим однообразием, бесстрашием и формализмом», что произведения Гайдна «еще не музыка, а только игра в звуки».

Несмотря на «контрпропаганду», концерты Промбергера благодаря продуманным программам и качественному исполнению имели большой успех у публики. В печати их горячо защищал А.Н. Серов.

Автор статьи рассматривает «Исторические концерты» И. Промбергера как важный этап возрождения старинной музыки в России. В связи с этим проанализированы программы концертов, полемика вокруг них, перспективы, намеченные ими.

Ключевые слова: Исторические концерты, возрождение старинной музыки в России, А.Л.С. Мортье де Фонтен, И. Промбергер, В. Стасов, А.Н. Серов, Ц. Кюи, методы полемики

Современное состояние культуры, в т.ч. музыкальной, определяется процессами, происходившими в культуре прошлого. Это касается в первую очередь ее наполнения конкретным музыкальным материалом. Возможность сегодня свободно слушать музыку любой эпохи — результат почти трехсотлетней эволюции отношения к наследию.

Оппозиция «история – современность» — одна из основных в культурно-историческом процессе. Если в архитектуре, скульптуре, живописи уже в XV–XVI веках было найдено относительно гармоничное равновесие между прошлым и настоящим, то музыкальная культура еще и в XVIII веке питалась в основном творчеством современных композиторов. В конце этого века проявляется интерес к музыке прошлого, в XIX этот интерес принимает форму борьбы за равноправие с современной музыкой, но лишь ко второй половине XX века искомое равноправие было достигнуто.

Тормозила этот процесс популярная в XIX веке идея прогресса, распространяемая и на развитие искусства. Выдающийся франко-бельгийский музыковед Франсуа-Жозеф Фетис считал эту идею главным врагом возрождения старинной музыки. Главным же средством борьбы с ней он сделал *Исторические концерты*, которые проводил с 1832 года: в отличие от обычных, в них исполнялась музыка прошлого, выстроенная в хронологическом порядке. В XIX – начале XX вв. такие концерты стали основным видом практического возрождения старинной музыки. В Европе их проводили Жан Амедей Лефруа де Мери, Жозеф Наполеон Ней, Франсуа Дельсарт, Джон Пайк Хэлла и ряд других музыкантов; Игнац Мошелес, Чарльз Сэлемен, Эрнст Пауэр, Альфред Хипкинс использовали в них старинные инструменты (Шекалов, 2008а, с. 22–23, 35–40).

Такие концерты достигли и России. Мировую известность получили Исторические концерты Антона Рубинштейна 1885–1886 годов. Но они выросли на почве, вспаханной в России двумя его предшественниками, в судьбе которых много общего: оба получили образование и известность за рубежом, обосновались в России, работали здесь, затем покинули ее, не получив в общем должного признания, и были надолго забыты.

Первый из них — французско-польский пианист Генрих Луи Станислав (или Станислав-Людвик-Гейнрих) Мортье де Фонтен (1816–1883). В 1853 он провел в Петербурге

(с участием других артистов, как тогда было принято) цикл из четырех Исторических концертов в доме Мятлевых (Исаакиевская пл., 5), представив панораму эволюции музыкального искусства от Куперена и Баха до Шопена и Листа (Островский, 1990, с. 41–45, Шекалов, 2008b, с. 3–5). Опубликованные на французском языке программы концертов раскрывали основные идеи Мортье и включали комментарии к пьесам, нотные примеры. Эти концерты вдохновили А.Н. Серова на глубокую развернутую статью о пианисте и исполнительском искусстве в целом (Серов, 1854, с. 121–122). Но статья была опубликована уже *после* завершения цикла в Петербурге в связи с предстоящими концертами (уже не историческими!) в Москве, где пианист и поселился. В целом же отзывы были крайне разноречивы, в значительной части скептически по отношению к самой идее, а коммерческого успеха концерты совсем не имели. Резюмируя итоги цикла, критик Ипполит Манн писал: «Историческая музыка у нас не принялась и пример г. Мортье де-Фонтена едва ли вызовет в ком-либо охоту попробовать что-либо подобное в другой раз [...]. Жаль! но [...] вкуса публики не переделаешь, по крайней мере сразу. Надо все предоставить времени и для подобных концертов ожидать более благоприятных обстоятельств» (Манн, 1854).

И вот через 16 лет, в 1869 году другой смельчак, австриец, живущий и работающий в Петербурге, решает повторить эту попытку — и на сей раз достигает успеха. Это был **Иоганн (Иван) Промбергер** (5.09.1810 – 29.12.1889) (илл. 1.).

Илл. 1. Иоганн Промбергер



В XIX веке его имя было хорошо известно: с 1823 года почти до конца века оно неоднократно появляется в периодической печати, с 1849 — в крупных музыкальных словарях (Gassner, 1849, S. 699, Höijer, 1864, S. 368, Mendel, 1877, S. 173). Но ни в 6-томной отечественной Музыкальной энциклопедии, ни в крупнейших современных мировых музыкальных энциклопедиях, ни даже в специальной работе о немецких музыкантах в России (Ломтев, 1999) его имя не упоминается. Краткие биографические сведения о нем есть лишь в немногих австрийских (Harten Ch., 1982, S. 305, Harten U., 2001) и российских справочных изданиях (Бернандт, Ямпольский, 1974, с. 308, Петровская, 2009, с. 355, 459, 460, Петровская, 2010, с. 248, 251, 426, 428), а упоминания в связи с отдельными видами его деятельности — в работах Бориса Березовского (Березовский, 2002, с. 209, 210, 282), Михаила Овчинникова (Овчинников, 1987, с. 99–101, 143–145), Людмилы Осиповой (Осипова, 2014, с. 151–152), Галины Петровой (Петрова, 2016, с. 27–28), Леонида Ройзмана (Ройзман, 1979, с. 246). Поэтому прежде чем говорить о его Исторических концертах, кратко обрисуем деятельность Промбергера до них.

Иоганн Промбергер (5.09.1810, Вена – 29.12.1889, Вена) родился в семье фортепианного и органного мастера Иоганна Промбергера-старшего¹. Иоганн Промбергер-младший проявил яркую одаренность уже в детстве. Первым его учителем был отец, затем педагоги менялись. 23 ноября 1823 года Иоганн публично исполнил ля-минорный Концерт Иоганна Непомука Гуммеля и Блестящее рондо малоизвестного сегодня Игнаца Асмайера (1790–1862), своего учителя в тот период. «Allgemeine Musik-Zeitung» с симпатией отозвалась на концерт (указав, правда, 12-летний возраст, несмотря на то, что артисту уже исполнилось 13): «Хотя незадолго перед этим в двух публичных академиях выступили три пианиста, из которых один высшего, а два других среднего ранга, маленький Промбергер решился на это дело /аферу/ и завоевал своей подготовкой всеобщие аплодисменты» (Concert, 1823). Этот концерт вспоминает и Эдуард Ганслик (Hanslick, 1869, S. 224). А 12 декабря 1824 года он дал уже концерт с участием оркестра, в котором исполнил Большой концерт h-moll Гуммеля и Вариации для фортепиано с оркестром на тему французской народной песни «Au clair de la lune» Игнаца Мошелеса (Einladung, 1824). Затем он учился у Йозефа Франца Клауса Риса (брата Фердинанда Риса, одного из ярких учеников Бетховена), Карла Черни, а также пианиста, композитора и педагога Карла Марии фон Боклета (1801–1881) — все они были представители бетховенского круга. В 1831 г. венский критик писал: «Г-н Иоганн Промбергер [...] делает честь обоим своим учителям, Карлу Черни и Карлу Марии фон Боклету, и мог бы уже прямо сейчас быть причисленным к первым пианистам этой столицы».

¹ Иоганн Промбергер-старший в юности работал в фортепианной мастерской Маттиаса Мюллера в Вене. В 1810 году он женился на Анне Швайгхофер, вдове клавирного мастера с тремя детьми, в браке с которой родилось еще трое, и открыл фирму «Швайгхофер и Промбергер». Он ответствен за некоторые нововведения — виолончельный регистр на фортепиано, переносный колокольный клавиш (видимо, типа карийона), в 1824 г. построил инструмент, получивший название Сиренион (разновидность пианино), достоинством которого была небольшая высота (125 см., позднее — 114 см.) в сочетании с достаточно сильным звуком. Один из инструментов под № 14 хранится в Поморской филармонии в Быдгоще в Польше. Другой инструмент — в Миланском музее музыкальных инструментов; есть сведения, что Беллини за этим инструментом создавал свои оперы «Сомнабула», части «Эрнани» и «Нормы» (Clinkscale, 1997, p. 301). Фирму Промбергер при жизни передал младшему сыну. Рояль «Johann Promberger» 1835 года и сейчас можно услышать и увидеть в записях на YouTube, котируются они и на аукционах. Сыновья Анны Швайгхофер от первого брака продолжили дело своего отца под своей фамилией и также достигли успехов (Clinkscale, 1997, p. 337). Иоганн Промбергер-старший написал также руководство по использованию Мелодиона — разновидности фисгармонии, в создании которой принимал участие (Promberger, 1830).

Здесь же приветствуются композиторские опыты Промбергера, перечисляются и кратко анализируются его сочинения (Nachricht, 1831, S. 435).

В своих выступлениях Промбергер, помимо прочего, представлял публике изобретение отца — Сиренион (об этом также упоминает Ганслик (Hanslick, 1869, S. 258)). В 1828 он совершает с отцом гастрольную поездку по городам Европы (Прага, Дрезден, Лейпциг, Берлин), в которых также демонстрирует Сиренион. В частности, 5 мая 1828 года в концерте венского контрабасиста Иоганна Хиндле (Hindle) в Гевандхаузе он сыграл на Сиренионе Вариации Мошелеса (Dörffel, 1884, S. 207). Позже выступает в Варшаве, Хельсинки (Lappalainen, 2009, S. 88), других городах. В Вене Промбергер завоевывает признание также как композитор и педагог (Gassner, 1849, S. 699). Но счастья решает попытаться в Санкт-Петербурге.

Столица России в XIX веке притягивала специалистов разных национальностей. Немецкое население Петербурга было вторым по численности после русских. Высоко ценили и немцев-музыкантов, в основном инструменталистов, а также мастеров — производителей музыкальных инструментов. Годом переезда Промбергера в Петербург большинство источников называет 1843 год. Однако Ройзман пишет, что уже в 1841-м тот занял место **органиста** англиканской церкви (Ройзман, 1979, с. 246)². Вроде бы этот год подтверждает информация о его концерте 20 марта в 1841 году (Музыка, 1841, с. 250); но в ней о Промбергере говорится как о гастролере, который «предпринял путешествие в Россию для ознакомления здешней муз. публики с [...] новым, замечательным инструментом» Мелодионом (см. сноску 1), возможно, вышедшим из мастерской Промбергеров. По свидетельству прессы, он неоднократно играл на нем в Петербурге, в частности, на концерте 20 марта 1841 года «в зале графа Кушелева-Безбородко, у Гагаринской пристани» с участием скрипача Гиса и певца Билинга, где должен был исполнить на Мелодиуме «воспоминание о Гугенотах и фантазию на темы Оберона»³ (вероятно, собственного сочинения) (Музыка, 1841, с. 250).

Выступал Промбергер и как **пианист и организатор**. 13 марта 1847 года он организовал большой концерт в зале Санкт-Петербургского университета с участием оркестра, который исполнил Торжественную увертюру Вебера и Увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. В концерте прозвучали песни Шуберта в исполнении певца Вильгельма Ферзинга (1811–1879), Трио на русские мотивы для фортепиано, кларнета и виолончели и дуэт для двух басов с аккомпанементом двух фортепиано и двух виолончелей венского композитора Генриха Проха (причем партию второго фортепиано исполнила ученица Промбергера Берта Миллер). Заключительным и главным номером программы была Соната для скрипки и фортепиано Бетховена № 9 («Крейцера»), сыгранная Промбергером с выдающимся скрипачом Генрихом Вильгельмом Эрнстом (1814–1865). В концерте принимали участие также виолончелисты Иоганн Вениамин Гросс (1808/09–48), Карл Арнольд (1820 — ?), кларнетист В. Вагнер (Концерт г. Промбергера, 1847, с. 542).

² Англиканская церковь Иисуса Христа (ныне не действующая) с 1815 до 1919 года располагалась в здании по современному адресу Английская набережная, 56. «Первый орган в существующее здание был перенесен, по-видимому, из прежней английской церкви, его реконструкцию в 1815 году выполнил Георг Людвиг Фридрих — органый мастер из Дерпта (ныне Тарту, Эстония), работавший долгие годы в Петербурге. В 1843 году был установлен новый инструмент английского мастера Уильяма Хилла, одного из крупнейших британских органостроителей XIX века» (Органы России..., 2012, с. 79). На нем и играл Промбергер. Оба органа не сохранились. В 1877 г. в храме был установлен новый орган, сохранившийся до сих пор.

³ Имеются в виду оперы Дж. Мейербера «Гугеноты» и К.М. Вебера «Оберон».

Промбергер играл и в салонах петербургской аристократии. Однажды — на вечере у А. Львова в присутствии императора Николая I (Зейферт, 1914, с. 24). Неоднократно выступал в концертах Филармонического общества Санкт-Петербурга⁴. Так, 8 марта 1853 солировал в Фантазии для фортепиано, хора и оркестра Бетховена (Березовский, 2002, с. 87). В концертах общества исполнялись и его сочинения, в частности, Военная увертюра. В 1866 году Промбергер был принят в Почетные члены Филармонического общества (Березовский, 2002, с. 282).

Помимо исполнительской деятельности, Промбергер активно проявил себя как фортепианный педагог. Он был профессором фортепиано в Инструментальных классах Придворной Певческой Капеллы. Занимался и частной практикой: Ира Петровская упоминает его (наряду с Джоном Филдом, Карлом Майером, Адольфом Гензельтом, Антоном Герке, Бертольдом Дамке) в числе фортепианных педагогов, у которых «были сотни и тысячи учеников, и особенно учениц» (Петровская, 2010, с. 428).

В мае 1860 года критик Маврикий Раппопорт, рецензируя выступление (экзамен) учеников инструментального класса Придворной Певческой капеллы, особо выделил его ученика Рибасова (Рыбасова), «с большим совершенством исполнившего Concertstück Вебера и пьесу собственного сочинения», отметив, что «из него, без сомнения, выйдет замечательный пианист» (Раппопорт, 1860, с. 160)⁵. В 1863 году журнал «Музыкальный свет» в аналогичном отчете вновь выделил Промбергера как преподавателя фортепиано и фортепианного ансамбля, а также его учеников Помазанского и Загорского (Осипова, 2014, с. 151–152).

Промбергер активно выступал и как музыкальный критик в немецкоязычной газете «Sankt-Petersburger Zeitung». Михаил Овчинников, автор исследования о музыкально-исполнительской критике в России, отмечая «немецких музыкантов, временно или навсегда связавших свою судьбу с Россией», пишет: «Музыкально-критическая деятельность последних, прежде всего благодаря ярко выраженной просветительской направленности, сыграла свою положительную роль в формировании художественных вкусов русского общества [...]. Многие статьи немецких критиков о фортепианном исполнительстве выгодно отличались от публикаций, помещавшихся в русскоязычной периодике, — главным образом большей профессиональной основательностью и аргументированностью выводов». Промбергера он называет «одним из самых авторитетных музыкальных рецензентов этой газеты» (Овчинников, 1987, с. 99)⁶ и подробно анализирует некоторые его статьи.

⁴ Филармоническое общество было основано в Петербурге в 1802 году. Сочетало музыкально-просветительскую и благотворительную деятельность. Из Устава Общества: «Филармоническое общество должно: а) возбуждать в публике интерес к древней и новейшей классической музыке; б) оказывать вспомоществование вдовам и сиротам артистов, бывших действительными членами сего Общества» (Березовский, 2002, с. 20). Для этого Общество устраивало крупные концерты, сбор с которых и шел на благотворительные цели. Самым известным концертом стала «мировая премьера» Торжественной мессы D-dur Бетховена.

⁵ Действительно, Иван Осипович Рыбасов (1846–1877), окончив Капеллу, в 1863 году поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию и сразу начал преподавать в ней обязательное фортепиано; в 1865, в первом же выпуске, был удостоен звания Свободного художника; с 1871 работал помощником капельмейстера, потом капельмейстером в Александринском театре; после отъезда Промбергера заместил его в Певческой капелле. Этот талантливый музыкант, пользовавшийся любовью и уважением коллег, к сожалению, умер в возрасте 31 года и был похоронен на Смоленском кладбище (Сартакова, 2008, с. 148–150).

⁶ Овчинников почему-то называет Промбергера критиком, представляющим «консерваторские круги» (Овчинников, 1987, с. 70), но Промбергер не работал в консерватории, и, думается, именно неприглашение в консерваторию побудило его в конце концов покинуть Россию.

Из интересных моментов петербургской биографии Промбергера можно отметить его дружбу и частое музицирование с Иоганном Штраусом в периоды его руководства летними концертами Павловского вокзала. Штраус посвятил своему соотечественнику вальс «Телеграфные депеши» оп. 195.

Исторические концерты

Все вышесказанное, однако, не объясняет, почему Промбергер загорелся идеей Исторических концертов. Он, безусловно, знал об Исторических концертах Мортье де Фонтена, скорее всего, присутствовал на них, хотя рецензию (в высшей степени положительную) в его газете написал его коллега, Л[юдвиг?] Гессе (Hesse, 1853, S. 1275–1276). В его пианистическом, да и педагогическом репертуаре (до Исторических концертов) тяготения к старинной музыке не прослеживаются. Но его органная деятельность, видимо, способствовала этому интересу.

По свидетельству немецкоязычной прессы, идея концертов вынашивалась достаточно долго и была известна за пределами Петербурга (D.P.Z., 1869). Наконец, 31 марта 1869 года в зале Кононова состоялся большой Исторический концерт, организованный Промбергером⁷. Изданная к концерту на русском и немецком языках брошюра включала «историческое вступление, входящее в состав концерта, музыкальные пьесы с относящимися к ним историческими и биографическими заметками, и тексты пения» (Подробная программа Большого исторического концерта (...), 1869, с. 1). В концерте участвовали сводный хор нескольких петербургских хоровых обществ, скрипач Леопольд Ауэр, певицы Анна Полякова-Хвостова и Аделаида Клемм (сопрано), тенор Тидеке и другие. Звучали григорианский гимн, сочинения Палестрины (в частности, *Miserere*), К. Гудимеля, О. Лассо, Дж. Дауленда, Тибо IV, Б. Донато, *Noël* (французская рождественская песнь) XVI века, арии и ансамбли из опер Я. Пери, К. Монтеверди, Л. Лео, Ж.-Б. Люлли, А. Скарлатти, Н. Йомелли, Ж. Ф. Рамо, части вокально-инструментальных произведений Баха и Генделя; сам Промбергер сыграл на Мелодиуме Пассакалью Фрескобальди, на фортепиано — одну из сонат Д. Скарлатти, «Цыганку» Ж.Ф. Рамо, «Романс» К. Бальбатра и в ансамбле с Ауэром Анданте и финал из Сонаты для клавесина и скрипки *h-moll* И.С. Баха⁸.

Концерт «увенчался полным успехом и доставил концертанту отличный сбор» (Петербургская летопись, 1869а); был отмечен как «наиболее интересный» концерт сезона (Петербургская летопись, 1869б). Исполнение было оценено единодушно высоко. (Полемика вокруг концерта рассмотрена ниже.) По сообщениям прессы, концерт должен был быть повторен 27 апреля 1869 года и включить некоторые новые произведения (Раппопорт, 1869).

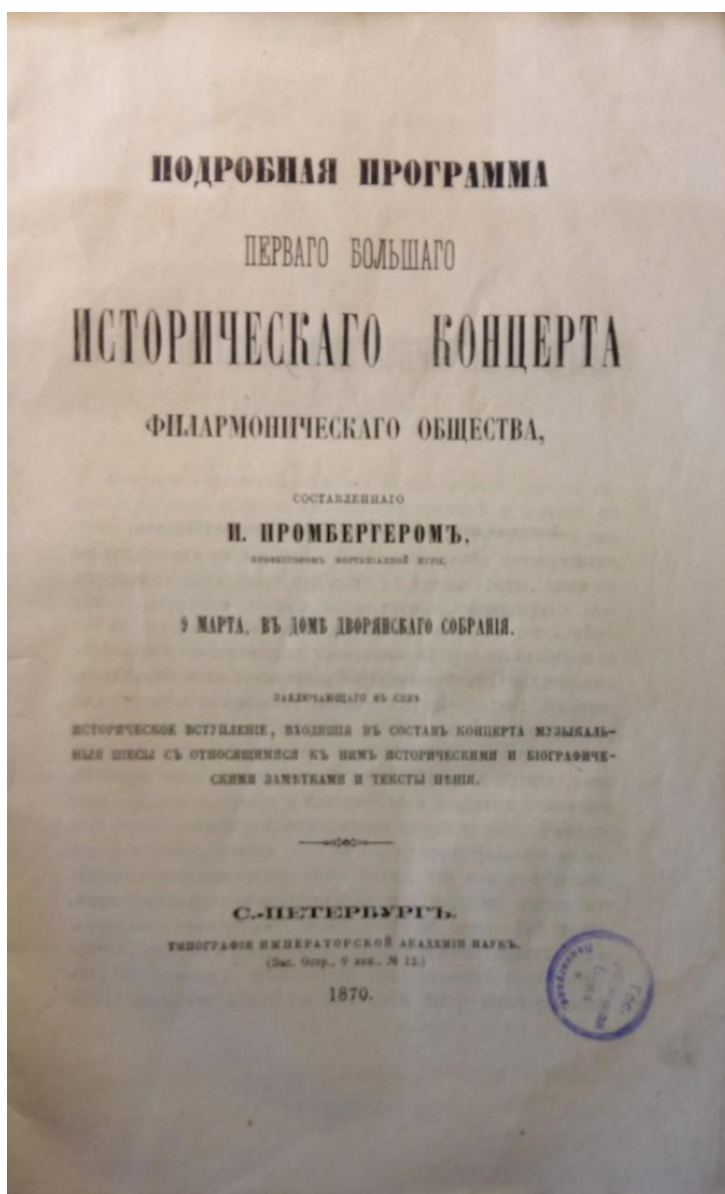
Явный художественный и финансовый успех предприятия Промбергера побудил Филармоническое общество Петербурга расширить его начинание. И в 1870 году уже не Промбергер, а Филармоническое общество провело в зале Дворянского собрания Петербурга три больших Исторических концерта (9, 12 и 23 марта). Их программы, составленные Промбергером, представляли обзор развития музыки «с возникновения музыкального искусства», с образцов григорианского пения до произведений Глинки, Берлиоза, Листа и Вагнера. Брошюры, изданные к концертам, включали, как и в прошлом сезоне, помимо собственно перечня исполняемых произведений, исторические сведения, аннотации, тексты вокальных

⁷ Зал Кононова (ранее зал Руадзе) — зал в историческом здании с богатой культурной историей, ныне по адресу Большая Морская ул., 16.

⁸ Об этом и следующих Исторических концертах Промбергера см. также (Шекалов, 2010, с. 250–255).

сочинений (Подробная программа первого (...), 1870, Подробная программа второго (...), 1870, Ausführliches Programm zu dem Dritten (...), 1870)⁹ (Илл. 2). В концертах пел объединенный хор пяти хоровых обществ Петербурга, около 250 человек, великолепные солисты: помимо участвовавших в концерте 1869 года Леопольда Ауэра, Анны Поляковой-Хвостовой и Аделаиды Клемм, это были вокалисты Юлия Платонова, Наталья Ирецкая, Осип Петров, Владимир Соболев, Василий Васильев II, немецкий певец Юлиус Штокгаузен, скрипачи Людвиг и Всеволод Мауреры. Некоторыми номерами концертов дирижировал Эдуард Направник. Сам Промбергер в этом варианте был заявлен только как исполнитель Фантазии для фортепиано, хора и оркестра оп. 80 Бетховена (во втором концерте), но Фантазия как раз была «сокращена» из-за непомерно затянувшегося концерта.

Илл. 2. *Подробная программа Первого большого исторического концерта филармонического общества, составленного И. Промбергером*



⁹ Программы всех трех концертов (т.е. перечень заявленных произведений без сопутствующих текстов) опубликованы в работе Березовского (Березовский, 2002, с. 208–210). Некоторые изменения, произошедшие во время концертов, в них не отражены.

Несмотря на безусловный успех этого цикла, как и концерта 1869 года, в прессе Санкт-Петербурга разгорелась по поводу них ожесточенная полемика. Причем градус ее был значительно выше, чем в случае с концертами Мортье де Фонтена. Основными антагонистами в этой полемике выступили Ц.А. Кюи и В. В. Стасов, с одной стороны, и А.Н. Серов с рядом других критиков, — с другой. Причиной обострения этой полемики стало, как ни странно, становление «Новой русской школы», ее борьба за сферы влияния. Концерты Мортье де Фонтена 1853 года вызывали в худшем случае иронию у их противников. Они не имели успеха у публики и были в этом смысле «безопасны» для представителей каких бы то ни было других течений. (В частности, не удалось обнаружить никаких откликов на них ни Глинки, ни Даргомыжского). В успехе же концертов Промбергера главные пропагандисты идей «Могучей кучки» увидели угрозу ее устремлениям «к новым берегам». В их писаниях проявляется почти военная терминология. Стасов в борьбе за «новую русскую школу» прямо угрожал, что она, эта школа, «раздавит всех их [ее недругов. — В.Ш.], вместе сложенных, со всеми их учебниками, указками и *историческими концертами*». Концерты же он назвал «убийственными» (Стасов, 1976, с. 188, 187) и упрекал Серова за их поддержку: «г. Серов нашелся вынужденным восхвалять даже (! — В.Ш.) г. Промбергера с его концертами» (Стасов, 1976, с. 195) — вот, мол, как низко пал! При этом никаких нападок на эту школу со стороны Промбергера обнаружить не удалось¹⁰. Но принцип «Кто не с нами, тот против нас» действовал, вероятно, уже тогда.

Основная мотивация противников заключалась, по сути, в уже упоминавшейся идее «прогресса в искусстве»: музыка прошлого априорно хуже, чем современная. Кюи, например, утверждал, что в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта «музыки совсем нет, а только лишь ловкие и бойкие сплетения голосов» (Кюи, 1952, с. 113), что музыка Баха и Генделя «очень устарела и мало нас удовлетворяет [...], давит слушателя своим однообразием, бесстрашием и формализмом», произведения Гайдна «еще не музыка, а только игра в звуки, [...] лишенная всякого намека на выразительность и страстность» (Кюи, 1870), и вообще вся «до-бетховенская музыка [...] была, большей частью, только игра в звуки, но не выразительный язык страсти, каким должна быть музыка в наше время» (Кюи, 1869, с. 2).

Но не только музыка прошлого, но и сама, так сказать, методика ее изучения критиковалась. Кюи еще в 1869 году писал: «памятники минувшего изучаются в библиотеках, музеях, а не в концертах и не на выставках: они только служат приманкою для той части публики, которая любит *порисоваться якобы серьезным отношением к искусству* [курсив мой. — В.Ш.]; они необходимо сопровождаются нестерпимой скукой» (Кюи, 1869, с. 2). На оба замечания Серов отвечал: «Исторические концерты, в отношении изучения музыки, именно то, что изучение картин и статуй по галереям и музеям *в оригиналах*»; балакиревцев упрекал в невежестве: «для них *вся музыка состоит только в музыке новейшей* (если не с Берлиоза,

¹⁰ Не удалось обнаружить и откликов на концерты Промбергера со стороны основных членов «Могучей кучки» — Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского; они, безусловно, знали о них, но, каково бы ни было отношение каждого из них к пропаганде музыкального наследия, они предпочли газетным баталиям занятия творчеством. В контексте данной статьи нужно вспомнить, что вскоре после этих концертов Римский-Корсаков начал серьезно изучать произведения полифонистов, Баха, Генделя, понял, что «вся наша современная музыка во всем обязана Баху», расценил насмешки коллег над старинной музыкой как «передовое мракобесие», включил в один из концертов Бесплатной музыкальной школы (25.03.1875) сочинения Палестрины, Аллегри, Баха и Генделя; но при этом ему иногда казалось, что он «совершил нечто не совсем благовидное» (Римский-Корсаков, 1980, с. 118–119).

так с Бетховена, который в первом своем и втором периоде у них тоже признается уже отживающим)», и справедливо подчеркивал: «Искусство не может *все, всецело* воплотиться в *одном* художнике, как бы он велик не был; и сам Бетховен, во многих отношениях, вовсе не затмевает Баха» (Серов, 1869, с. 4)¹¹.

В высказываниях Кюи и Стасова был и еще один уязвимый момент — националистический, чтобы не сказать «шовинистический». Все настоящие и мнимые «противники», независимо от их национальности, были отнесены ими к «немецкой партии», с которой они считали необходимым бороться. Выражение «немецкая партия» Стасов неоднократно употребляет, например, в «Заметке на статью П.И. Чайковского» (Стасов, 1976, с. 184–186). (Чайковский первым публично выразил возмущение по поводу отстранения от руководства концертами И.Р.М.О. Милия Балакирева, на место которого был приглашен немецкий композитор и дирижер Макс Зейфриц /1827–1885/, но этого выражения не употреблял.) Описывая в язвительных тонах реакцию петербургской публики и музыкантов на триумфальный успех постановки оперы Серова «Юдифь», Стасов писал Балакиреву: «все эти Лешетички, Зарембы, Афанасьевы, Бертольды, Промбергера, все сколько их там ни есть, тоже “слились в одного человека, в одну грудь”» (Балакирев, 1970, с. 218). Промбергер, австриец, сотрудник немецкоязычной газеты, был для них, конечно, раздражителем. Немцами были и большинство исполнителей Исторических концертов, в частности, члены хоровых обществ «Liedertafel» и других. Неудивительно поэтому, но от этого не менее постыдны оскорбительные антинемецкие выпады Кюи в заметке «Немец, просвещающий своих соотечественников россиян» (Кюи, 1869)¹².

Несмотря на полемику, а отчасти и благодаря ей, Исторические концерты Промбергера стали ярким событием музыкальной жизни России. О них писали и в заграничной прессе, например, журнал *Signale für Musikalische Welt* (St. Petersburg, 1870). Тем не менее, вскоре после их проведения Промбергер покинул Россию и вернулся на родину. Там он основал музыкальный институт и вместе со студентами продолжал организовывать Исторические концерты (Harten Ch., 1982, S. 305). Точно известно о двух таких концертах: 26 декабря 1871 года в Вене и 19 апреля 1872 в Кремсе (Кремс-ан-дер-Донау). В Вене из 18 исполнявшихся пьес 16 в столице Австрии прозвучали впервые; программа частично повторяла программу первого концерта в Петербурге (Wien, 1872). В Кремсе первое отделение было посвящено старинной музыке, второе — венским классикам. Сам Промбергер играл Прелюдию и фугу Баха, пьесы Рамо, Скарлатти, Бальбатра и Третий концерт Бетховена — он играл как «седеющий художник, все еще полный сил и огня» (Krems, 1872, S. 372). Продолжал и композиторскую деятельность. Всего он создал около 200 композиций, главным образом инструментальных, а также оперетту.

В России его деятельность оценена не была, но плоды, безусловно, принесла. В частности, она подготовила триумф Исторических концертов Антона Рубинштейна и других деятелей русской музыкальной культуры. Повлияла она и на противников. Тот же Кюи,

¹¹ Об истории полемики между Серовым и Кюи, в том числе в связи с концертами Промбергера, И.Л. Гусин пишет в примечаниях к изданиям статей и писем Кюи с «прокучкистских» позиций (Кюи, 1952, с. 577–581, Кюи, 1955, с. 547).

¹² Надо отметить и явный промах Промбергера — перед началом концерта 1869 года он поручил актеру немецкой драматической труппы Герстелю прочитать значительную часть текста брошюры, выдаваемой у входа, на немецком языке, что вызвало вполне справедливую критику. Неудачным было включение в программу двух русских народных песен в аранжировке саксонского придворного органиста Теодора Бергольда, хотя Промбергер мог бы обратиться к обработкам русских композиторов.

ранее поносивший всю добетховенскую музыку, впоследствии подробно и восторженно осветил рубинштейновский курс истории фортепианной литературы (Кюи, 1911), а в 1901 году писал М.С. Керзиной: «(...) слушал “Московское трио” Шора¹³ (...). Играли они Моцарта и Гайдна восхитительно (...). Сегодня слушаю у принцессы Елены Альтенбургской две кантаты Баха» (Кюи, 1955, с. 229). Это ли не показатель изменений, произошедших в российском музыкальном сознании за полвека в отношении наследия?

Литература

1. Балакирев М.А. Переписка / М.А. Балакирев, В.В. Стасов; Ред.-сост., авт. вступ. статьи, и коммент. А.С. Ляпунова. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 487 с.
2. Березовский Б.Л. Филармоническое общество Санкт-Петербурга: история и современность. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2002. 456 с.
3. Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. Кто писал о музыке: Биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. Т. 2: К-П. М.: Советский композитор, 1974. 313 с.
4. Зейферт И.И. Воспоминания профессора Петроградской консерватории И.И. Зейферта. Петроград: Русско-французская типография, 1914. 56 с.
5. Концерт г. Промбергера // С.-Петербургские ведомости. 9 марта 1847. № 55. С. 542.
6. Кюи Ц.А. Избранные письма / Сост., автор вступ. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 755 с.
7. Кюи Ц.А. История литературы фортепианной музыки. Курс А.Г. Рубинштейна. 1888–1889. СПб.: Типо-литография Р. Голике, 1889. 79 с.
8. Кюи Ц.А. Музыкальные заметки. [...] Два исторических концерта // С.-Петербургские ведомости. 25 марта 1870. (Подпись — ***). С. 1–2.
9. Кюи Ц.А. Музыкальные заметки. [...] Исторический концерт. Немец, просвещающий своих соотечественников-россиян // С.-Петербургские ведомости. 10 апреля 1869. (Подпись — ***). С. 1–2.
10. Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., автор вступ. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.
11. Ломтев Д.Г. У истоков: Немецкие музыканты в России. М.: [б.и.], 1999. 67 с.
12. Манн И.А. Музыка. [...] Исторические концерты. [...] // С.-Петербургские ведомости. 23 января 1854. № 18. (Подпись — И.М.) С. 27–29.
13. Музыка // Сев. пчела. 19 марта 1841. № 63. С. 250.
14. Овчинников М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. М.: Музыка, 1987. 198 с.
15. Органы России: Энциклопедия / Ред.-сост. Е.Д. Кривицкая, П.Н. Кравчун, М.В. Воронова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 192 с.
16. Осипова Л.А. История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII – начало XX века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2014. 248 с.
17. Островский Р.А. Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен (1816–1883 гг.) // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.) / Отв. ред. Е.К. Кулова. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1990. С. 39–49.

¹³ «Московское трио» — коллектив, в то время состоявший из Давида Шора (фортепиано), Давида Крейна (скрипка), Рудольфа Эрлиха (виолончель).

18. Петербургская летопись // Вечерняя газета. 4 апреля 1869. С. 2.
19. Петербургская летопись // Вечерняя газета. 15 апреля 1869. С. 3.
20. Петрова Г.В. Камерные утра в Петришуле: полемика (по страницам *St. Petersburgische Zeitung*, 1847–1848) // Старинная музыка. 2016. № 4. С. 24–28
21. Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917. Кн. 1: А–Л. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 574 с.
22. Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917. Кн. 2: М–Я. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 560 с.
23. Подробная программа Большого исторического концерта М[И]. Промбергера, профессора фортепианной игры 31 марта в доме Кононова, заключающего в себе историческое вступление, входящее в состав концерта, музыкальные пьесы с относящимися к ним историческими и биографическими заметками, и тексты пения. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1869. 37 с.
24. Подробная программа второго большого исторического концерта Филармонического общества, составленная И. Промбергером, профессором фортепианной игры, заключающая в себе концерт, музыкальные пьесы с относящимися к ним историческими и биографическими заметками и тексты пения. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1870. 19 с.
25. Подробная программа первого большого исторического концерта Филармонического общества, составленного И. Промбергером, профессором фортепианной игры, 9 марта, в доме Дворянского собрания, заключающая в себе историческое вступление, входящие в состав концерта музыкальные пьесы с относящимися к ним историческими и биографическими заметками и тексты пения. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1870. 36 с.
26. Раппопорт М.Я. Инструментальный класс при Придворной певческой капелле // Театральный и музыкальный вестник. 22 мая 1860. № 20. (Подпись — М.Р.) С. 160–161. URL: <http://kapellanin.ru/misc/instr/timv1860/0160/> (дата обращения: 22.09.2020).
27. Раппопорт М.Я. Театральная летопись // Сын отечества. 24 апреля 1869. (Подпись — М.Р.) С. 2.
28. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.
29. Ройзман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.
30. Сартакова Е.С. История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории. Ч. 1. 1862–1872: Монография. Санкт-Петербургская государственная им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: б. и., 2008. 320 с.
31. Серов А.Н. Несколько слов о предстоящих концертах г-на Мортье-де-Фонтена // Московские ведомости. 13 марта 1854. № 31 (Литературный отдел). С. 121 (335) – 122 (336).
32. Серов А.Н. Наши музыкальные дела // Голос. 1 мая 1869. С. 4–5.
33. Стасов В.В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 2-й: 1861–1879. М.: Музыка, 1976. 438 с.
34. Шекалов В.А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). СПб.: Наука; Сага, 2008. 256 с.
35. Шекалов В.А. Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен и первые Исторические концерты в России // Старинная музыка. Ноябрь 2008. № 3. С. 2–7.

36. Шекалов В.А. Об исторических тенденциях в исполнительском искусстве России XIX — начала XX века // «От барокко к романтизму». Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: Сб. ст. Вып. 2 / Отв. ред. С.В. Грохотов. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. С. 241–267.
37. Ausführliches Programm zu dem Dritten grossen historischen Concerte der Philharmonischen Gesellschaft, 23. März. Saal des Adels-Vereines: die im Concert vorkommenden Tonstücke mit den betreffenden historischen und biographischen Notizen, Gesangstexte / verfasst von Johann Promberger. St. Petersburg: Buchdr. der Kaiserlichen Akad. der Wiss., 1870. 39 S.
38. Clinkscale M.N. Makers of the Piano: 1820–1860. Oxford University Press, 1993. 487 p.
39. Concert // Allgemeine musikalische Zeitung. November, 1823. № 96. S. 768.
40. D.P.Z. Mannigfaltiges. Grossen Historisches Concert // Revalsche Zeitung. 3/15. März 1869. № 51. S. 2.
41. Dörffel A. Geschichte des Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884. 270 S.
42. Einladung // Allgemeine musikalische Zeitung. 11. Dezember 1824. № 99. S. 396.
43. Gassner F.S. Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande; mit Zugrundlegung des größeren Werkes. Stuttgart: Köhler, 1849. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527204_00731.html (дата обращения: 23.09.2020).
44. Hanslick E. Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien: Braunmüller, 1869. 438 S.
45. Harten Ch. Promberger d. J. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. Bd. 8 (Lfg. 39, 1982). S. 305. URL: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_P/Promberger_Johann_1810_1889.xml (дата обращения: 10.03.2019).
46. Harten U. Promberger, Familie // Oesterreichisches Musiklexikon online, 2001. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Promberger_Familie.xml (дата обращения: 16.05.2019).
47. Hesse L. Musikalisches. Die historischen Concerte des Herrn Mortier de Fontaine. [...] // Sankt-Petersburger Zeitung. 9/21. Dezember 1853. № 273. S. 1275–1276.
48. Höijer J.L. Musik-Lexikon. Stockholm: Abr. Lundquist, Musikhandeln, 1864. 560 S. URL: <http://runeberg.org/muslex/0378.html> (дата обращения: 20.02.2019).
49. Krems. Historisches Concert // Allgemeine musikalische Zeitung. 5. Juni 1872. № 23. S. 372.
50. Lappalainen S. Pacius' deutsche Musikerkontakte und das Konzertleben in Helsinki zu seiner Zeit // Arctus. 2009. № 6. S. 85–90.
51. Mendel H. Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Bd. 8. Berlin: Robert Oppenheim, 1877. 503 S.
52. Nachricht. Wien. Erstes Quartal 1831 // Allgemeine musikalische Zeitung. Juli 1831. № 27. S. 434–438.
53. Promberger J. Theoretisch-praktische Anleitung zur Kenntniss und Behandlung der der Melodion. Wien: bei Diabelli und Comp., 1830. 12 S.
54. St. Petersburg // Signale für die musikalische Welt. 5. Mai 1870. № 27. S. 424–425.
55. Wien // Allgemeine musikalische Zeitung. 24. Januar 1872. № 4. S. 69–70.

References

- Balakirev, M.A. (1970). Perepiska [Correspondence]. In A.S. Lyapunova (Ed.), *M.A. Balakirev, V.V. Stasov* [M.A. Balakirev, V.V. Stasov] (Vol. 1). Muzyka.
- Berezovskij, B.L. (2002). *Filarmonicheskoe obshchestvo Sankt-Peterburga: istoriya i sovremen-nost'* [Philharmonic Society of St. Petersburg: History and modernity]. Kul't-Inform-Press.
- Bernandt, G.B., Yampol'skij, I.M. (1974). *Kto pisal o muzyke: Biobibliograficheskiy slovar' muzykal'nyh kritikov i lic, pisavshih o muzyke v dorevolucionnoj Rossii i SSSR* [Who wrote about music: A bio-bibliographic dictionary of music critics and people who wrote about music in pre-revolutionary Russia and the USSR] (Vol. 2: K-P). Sovetskij kompozitor.
- Clinkscale, M.N. (1993). *Makers of the Piano: 1820–1860*. Oxford University Press.
- Concert. (November, 1823). *Allgemeine musikalische Zeitung* (96), S. 768.
- Cui, C.A. (1955). *Izbrannye pis'ma* [Selected letters]. Muzgiz.
- Cui, C.A. (1889). *Istoriya literatury fortepiannoj muzyki. Kurs A.G. Rubinshtejna, 1888–1889* [A History of the literature of piano music: A course by A.G. Rubinstein, 1888–1889]. Tipo-litografiya R. Golike.
- Cui, C.A. (signed as ***) (1870, March 25). Muzykal'nye zametki. [...] Dva istoricheskikh kontserta [Musical notes. [...] Two Historical Concerts]. *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, p. 1–2.
- Cui, C.A. (signed as ***) (1869, April 10). Muzykal'nye zametki. [...] Istoricheskij koncert. Nemets, prosveshchayushchij svoih sootchestvennikov-rossiyan [Musical notes. [...] The Historical Concert: The German enlightening his Russian compatriots]. *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, p. 1–2.
- Cui, C.A. (1952). *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Muzgiz.
- D.P.Z. Mannigfaltiges. Grossen Historisches Concert. (3/15. März 1869). *Revalsche Zeitung* (51), S. 2.
- Dörffel, A. (1884). *Geschichte des Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*. Breitkopf & Härtel.
- Einladung. (11. Dezember 1824). *Allgemeine musikalische Zeitung* (99), S. 396.
- Gassner, F.S. (1849). *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande; mit Zugrundlegung des größeren Werkes*. Köhler. Retrieved September 22, 2020, from https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527204_00731.html
- Hanslick, E. (1869). *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braunmüller.
- Harten, Ch. (1982). Promberger d. J. // In *Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950* (Bd. 8, S. 305). March 10, 2019, from https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_P/Promberger_Johann_1810_1889.xml
- Harten, U. (2001). Promberger, Familie. In *Oesterreichisches Musiklexikon online*. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Promberger_Familie.xml (accessed 16.05.2019).
- Hesse, L. (9/21. Dezember 1853). Musikalisches. Die historischen Concerte des Herrn Mortier de Fontaine. [...] *Sankt-Petersburger Zeitung* (273), S. 1275–1276.
- Höijer, J.L. (1864). *Musik-Lexikon*. Abr. Lundquist, Musikhandeln. URL: <http://runeberg.org/muslex/0378.html> (accessed 20.02.2019).
- Koncert g. Prombergera [Promberger's concert] (1847, March 9). *Sankt-Peterburgskie Vedomosti* (55), p. 542.
- Krems. Historisches Concert. (5. Juni 1872). *Allgemeine musikalische Zeitung* (23), S. 372.
- Krivitskaya, E.D. Kravchun, P.N., Voronova, M.V. (Eds.). (2012). *Organy Rossii: Entsiklopediya* [Organs of Russia: Encyclopedia]. Tsentr gumanitarnyh initsiativ.
- Lappalainen, S. (2009). Pacius' deutsche Musikerkontakte und das Konzertleben in Helsinki zu seiner Zeit. *Arctus*, 6, 85–90.

- Lomtev, D.G. (1999). *U istokov: Nemetskie muzykanty v Rossii* [At the origins: German musicians in Russia]. Moscow.
- Mann, I.A. (signed as I.M.) (1854, January 23). Muzyka. [...] Istoricheskie koncerty [Musical notes. [...] Historical Concerts]. [...] *Sankt-Peterburgskie vedomosti* (18), p. 27–29.
- Mendel, H. (1877). *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (Bd. 8). Robert Oppenheim.
- Muzyka [Music]. (1841, March 19). *Severnaya Pchela* (63), p. 250.
- Nachricht. Wien. Erstes Quartal 1831. (Juli 1831). *Allgemeine musikalische Zeitung* (27), S. 434–438.
- Osipova, L.A. (2014). *Istoriya fortepianno-duetnogo ispolnitel'stva v Rossii: konets XVIII – nachalo XX veka* [The history of piano and duet performance in Russia: late 18th—early 20th century] [PhD thesis, the Gnesins Russian Academy of Music].
- Ostrovskij, R.A. (1990). Genrih Lui Stanislav Mort'e de Fonten (1816–1883 gg.) [Henri-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine (1816 – 1883)]. In E.K. Kulova (Ed.), *Iz istorii muzykal'noj zhizni Rossii (XVIII–XIX vv.)* [From the history of the musical life of Russia (18th—19th centuries)] (pp. 39–49). Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
- Ovchinnikov, M.A. (1987). *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i russkaya muzykal'naya kritika XIX veka* [Piano performance and Russian musical criticism of the 19th century]. Muzyka.
- Peterburgskaya letopis' [Petersburg chronicle]. (1869, April 4). *Vechernyaya Gazeta*, p. 2.
- Peterburgskaya letopis' [Petersburg chronicle]. (1869, April 15). *Vechernyaya Gazeta*, p. 3.
- Petrova, G.V. (2016). Kamernye utra v Petrishule: Polemika (po stranitsam St. Petersburgische Zeitung, 1847–1848) [Chamber mornings in Petrischule: Polemics (from the pages of the St. Petersburgische Zeitung, 1847–1848)]. *Starinnaya Muzyka* (4), 24–28.
- Petrovskaya, I.F. (2009). *Muzykal'nyj Peterburg, 1801–1917* [Musical Petersburg, 1801–1917]. Book 1: A-L. Kompozitor • St. Petersburg.
- Petrovskaya, I.F. (2010). *Muzykal'nyj Peterburg, 1801–1917* [Musical Petersburg, 1801–1917]. Book 2: M-Ya. Kompozitor • St. Petersburg.
- Podrobnaya programma Bol'shogo istoricheskogo kontserta M[J]. Prombergera, professora fortepiannoj igry 31 marta v dome Kononova, zaklyuchayushchego v sebe istoricheskoe vstuplenie, vkhodyashchee v sostav kontserta, muzykal'nye p'esy s otnosyashchimisya s nim istoricheskimi i biograficheskimi zametkami, i teksty peniya* [A detailed program of the Large historical concert by M[J]. Promberger, a piano professor, at the Kononov's house on March 31st, including a historical introduction as a part of the concert, pieces of music with related historical and biographical notes, and lyrics]. (1869). Imperial Academy of Sciences.
- Podrobnaya programma vtorogo bol'shogo istoricheskogo kontserta Filarmonicheskogo obshchestva, sostavlennoya I. Prombergerom, professorom fortepiannoj igry, zaklyuchayushchaya v sebe kontsert, muzykal'nye p'esy s otnosyashchimisya k nim istoricheskimi i biograficheskimi zametkami i teksty peniya* [A detailed program of the second large historical concert of the Philharmonic Society, compiled by j. Promberger, a piano professor, including a concert, pieces of music with related historical and biographical notes, and lyrics]. (1870). Imperial Academy of Sciences.
- Podrobnaya programma pervogo bol'shogo istoricheskogo kontserta Filarmonicheskogo obshchestva, sostavlennoya I. Prombergerom, professorom fortepiannoj igry, 9 marta, v dome Dvoryanskogo sobraniya, zaklyuchayushchaya v sebe istoricheskoe vstuplenie, vkhodyashchie v sostav kontserta muzykal'nye piesy s otnosyashchimisya k nim istoricheskimi i biograficheskimi zametkami i teksty peniya* [A detailed program of the first large historical concert of the Philharmonic Society, compiled by J. Promberger, a piano professor, on March 9, in the house of the

- Nobility Assembly, including a historical introduction, pieces of music with related historical and biographical notes, and lyrics]. (1870). Imperial Academy of Sciences.
- Promberger, J. *Ausführliches Programm zu dem Dritten grossen historischen Concerte der Philharmonischen Gesellschaft, 23. März. Saal des Adels-Vereines: die im Concert vorkommenden Tonstücke mit den betreffenden historischen und biographischen Notizen, Gesangstexte.* (1870). Buchdr. der Kaiserlichen Akad. der Wiss.
- Promberger, J. (1830). *Theoretisch-praktische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Physharmonika. der Melodion.* Wien: bei Diabelli und Comp., 1830.
- Rappoport, M.Ya. (signed as M.R.) (1860, May 22). Instrumental'nyj klass pri Pridvornoj pevcheskoj kapelle [Instrumental class at the chapel]. *Teatral'nyj i Muzykal'nyj Vestnik* (20), 160–161. September 22, 2020, from <http://kapellanin.ru/misc/instr/timv1860/0160/>
- Rappoport, M.Ya. (signed as M.R.) (1869, April 24). Teatral'naya letopis' [Theatrical chronicle]. *Syn Otechestva*, p. 2.
- Rimsky-Korsakov, N.A. (1980). *Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [Chronicle of my musical life]. Muzyka.
- Rojzman, L.I. (1979). *Organ v istorii russkoj muzykal'noj kul'tury* [Organ in the history of Russian musical culture]. Muzyka.
- Sartakova, E.S. (2008). *Istoriya fortepiannogo otdela Sankt-Peterburgskoj konservatorii: Monografiya* [The history of the piano department of the St. Petersburg Conservatory: A monograph] (Part 1: 1862–1872). N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.
- Seifert, J. (1914). *Vospominaniya professora Petrogradskoj konservatorii I.I. Zejferta* [Memoirs of professor J. Seifert of the Petrograd Conservatory]. Russko-francuzskaya tipografiya.
- Serov, A.N. (1854, March 13). Neskol'ko slov o predstoyashchih kontsertah g-na Mort'e-de-Fontena [A few words on the upcoming concerts of Mr. Mortier de Fontaine]. *Moskovskie Vedomosti* (31) (Literaturnyj otdel), pp. 121 (335) – 122 (336).
- Serov, A.N. (1869, May 1). Nashi muzykal'nye dela [Our musical affairs]. *Golos*, p. 4–5.
- Shekalov, V.A. (2008). *Vozrozhdenie klavesina (Evropa i Amerika)* [Revival of the harpsichord (Europe and America)]. Nauka; Saga.
- Shekalov, V.A. (2008). Genrih Lui Stanislav Mort'e de Fonten i pervye Istoricheskie kontserty v Rossii [Henri-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine and the first Historical Concerts in Russia]. *Starinaya Muzyka* (3), 2–7.
- Shekalov, V.A. (2010). Ob istoricheskikh tendenciyah v ispolnitel'skom iskusstve Rossii XIX – nachala XX veka [On historical trends in the performing arts of Russia in the 19th—early 20th centuries]. In S.V. Grohotov (Ed.), *“Ot barokko k romantizmu” — Muzykal'nye epohi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretaciya: Sb. st.* [“From Baroque to Romanticism” – Musical epochs and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation: Collected works] (Vol. 2) (pp. 241–267). Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
- Stasov, V.V. (1976). *Stat'i o muzyke* [Articles about music] (in 5 Vols; Vol. 2: 1861–1879). Muzyka. St. Petersburg (5. Mai 1870). *Signale für die musikalische Welt* (27), S. 424–425. Wien. (24. Januar 1872). *Allgemeine musikalische Zeitung* (4), S. 69–70.

Vladimir A. SHEKALOV

D.Sc. (Art History), Professor, the Vaganova Ballet Academy

ШЕКАЛОВ Владимир Александрович

Доктор искусствоведения, профессор Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой

shekalov@inbox.ru

Marianna V. MZHEL'SKAYA / М.В. Мжельская

NEW MATERIAL ON THE OPERAS BY R. WAGNER IN PROVINCIAL ENTERPRISES (1890–1914):
CONTEXT OF THE *TANNHÄUSER* AND *TRISTAN UND ISOLDE* PERFORMANCES
IN SAMARA (1910)¹

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА В ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ АНТРЕПРИЗАХ (1890–
1914): КОНТЕКСТ ПОСТАНОВОК «ТАНГЕЙЗЕРА» И «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ»
В САМАРЕ (1910)²

Annotation. The article studies the specific character of Wagner's operas performed by provincial enterprises of the Russian Empire in the 1890s and early 1900s. A leading role of the Volga Region enterprises (Saratov, Samara, Kazan) in how Wagner was accepted by the regional musical culture is noted. Subjects related to staging *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde* by a Samara enterprise (opera partnership) led by V. Sevastyanov are covered in most detail.

The article has three sections. The first section, *Wagner's operas in the Russian provincial theaters*, uses a chronological table method, which allows placing R. Wagner into the all-Russian context and noting parallels and interactions in the musical and theatrical lives of the regions. The table "Chronology of Wagner's opera performances by the provincial theaters of the Russian Empire: enterprises, conductors, directors" shows the theaters, which performed Wagner's operas, and Wagnerian conductors, and proves the leading role of the Volga theaters in the promotion of Wagner's operas on stage.

The second section, *Tannhäuser in the metropolises and in the Saratov enterprises*, describes the first staging of the opera (1895), which was presented in Samara right after its premiere in Saratov. Relation to the traditions of the Mariinsky Theater is noted; the lead singers are characterized based on their evaluations by critics. The search for the main part singer, representative of the same process in both capitals, is being restored.

The third section, *Tannhäuser and Tristan in the Sevastyanov's enterprise in Samara*, presents a contextual reconstruction of the second staging of the opera about "the minnesingers' contest at Wartburg" (1899) based upon articles from local newspapers and central theatrical bulletins; the context is found corresponding to the traditions of the Moscow enterprise, headed by I. Pryanishnikov, and the Imperial Mariinsky Theater. A documented historical context is revealed: events "around" the *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde* productions by the Partnership led by V. Sevastyanov in Kazan and Samara (1909/1910). It was noticed that many of the Partnership members had Wagnerian traits: A. Markova, M. Golinkin, S. Getsevich. The author discovers the attitude of professional critics and the public towards premieres of the Wagner's operas; considers the role of the operas, which were included in the repertoire of the Samara enterprises and competed with the operas by Russian and French composers; shows the historical role of Vasily Sevastyanov

¹ Translated by Anna P. Evstropova.

I express my gratitude to the staff of the Central Scientific Library of the Union of Theater Workers of the Russian Federation (Moscow) and personally to Irina A. Sedova and Lyudmila Yu. Sidorenko, for providing reference and bibliographic information on the topic of the study.

² Выражаю благодарность Центральной научной библиотеке Союза театральных деятелей России (Москва) и лично И.А. Седовой и Л.Ю. Сидоренко за предоставление справочно-библиографической информации по теме исследования.

(1875–1929), an entrepreneur, a singer (tenor), a convinced Wagnerian, who ventured to put *Tristan* on stage in Kazan and Samara with a smaller orchestra in order to prepare for his performances in the Mariinsky Theater.

Keywords: Richard Wagner, Wagnerians, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, opera enterprise, Saratov, Samara, Kazan, Nikolai Unkovsky, Vasily Sevastyanov, Alexandra Markova, Vsevolod Cheshikhin

Аннотация. Статья посвящена изучению специфики постановок опер Р. Вагнера провинциальными антрепризами Российской Империи в 90-е годы XIX – начале XX века. Отмечена передовая роль антреприз Поволжья (Саратов, Самара, Казань) в рецепции Вагнера в музыкальной культуре регионов. Наиболее подробно освещены сюжеты, связанные с постановкой опер «Тангейзер» и «Тристан и Изольда» в Самаре, осуществленных антрепризой (оперным товариществом) В. Севастьянова.

Статья состоит из трех разделов. В первом — «Оперы Вагнера в театрах российской провинции» — используется метод хронологической таблицы, позволивший вписать Вагнера в общероссийский контекст, отметить параллели и взаимодействия в музыкально-театральной жизни регионов. По материалам таблицы «Хронология постановок опер Вагнера в провинциальных театрах Российской Империи: антрепризы, дирижеры, режиссеры» выявляются театры, капельмейстеры-вагнерианцы, доказывається передовая роль Поволжских театров в продвижении на сцену опер Вагнера.

Во втором разделе — «“Тангейзер” в столицах и саратовских антрепризах» — характеризуется первая постановка оперы (1895), которая сразу после премьеры в Саратове была показана в Самаре. Отмечается ее связь с традициями Мариинского театра, характеризуются исполнители главных партий, исходя из оценки их работ критиками. Восстанавливается характерный для обеих столиц поиск исполнителя заглавной партии.

В третьем разделе — «“Тангейзер” и “Тристан” в самарской антрепризе В. Севастьянова» — на материале местных газет и центральной театральной периодики восстанавливается контекст второй постановки оперы о «состязании певцов в Вартбурге» (1899), корреспондирующий с традициями московской антрепризы И. Прянишникова и Императорского Мариинского театра. Раскрывается документированно-исторический контекст — сюжеты «вокруг» постановок опер «Тангейзер» и «Тристан и Изольда» Товариществом под управлением В. Севастьянова в Казани и Самаре (1909/1910). Отмечаются черты вагнерианства многих членов Товарищества: А. Марковой, М. Голинкина, С. Гецевича. Автор выявляет отношение профессиональной критики и публики к вагнеровским премьерам. Рассматривает роль опер Вагнера, которые были вписаны в репертуарный план самарской антрепризы и конкурировали с операми русских и французских композиторов. Показывает историческую роль антрепренера и певца (тенор) Василия Севастьянова (1875–1929), убежденного вагнерианца, рискнувшего поставить «Тристана» в Казани и Самаре с малым составом оркестра, чтобы подготовиться к выступлению в спектаклях Мариинского театра.

Ключевые слова: Рихард Вагнер, вагнерианцы, «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», оперная антреприза, Саратов, Самара, Казань, Николай Унковский, Василий Севастьянов, Александра Маркова, Всеволод Чешихин

E. Makhrova stated that at the end of the 19th—beginning of the 20th century “no other country was as ‘infected’ by Wagner as Russia.” Among other reasons she mentioned not only artistic

value of the music, but also the active role of the Russian singers, who were dreaming of success within Wagnerian repertoire and became his guide to the imperial stages of Saint Petersburg and Moscow (Makhrova, 2001). Referring to the same period L. Sabaneev said, “in those years only imperial theaters could risk performing Wagnerian ‘musical dramas’: private theaters had neither budget nor the artistic powers to do this.” (Sabaneev, 2005, pp. 3–4) These statements look like “anticipation” and “misperception” in relation to the Wagner-and-the-Russian-province topic, and the new materials about the Wagner operas performed by the Volga enterprises proved it.

In 2011, a large-scale collection of materials on the theatrical life in the Russian province in 1890–1917 was published, which in this article is referred to as the Chronograph 2 (Levashev, 2011b). It contained information, which had been taken from the metropolitan musical and theater periodicals and books of Russian local historians, on the provincial enterprises and might have given an impression that discovering anything new is now impossible. However, having systematized the data presented in the Chronograph, we added some information from the local (Samara) documents. Our efforts resulted in a number of significant clarifications regarding the study of the phenomenon of Wagner’s streaming from capitals to the province and proved that this “wave” had flooded not only theaters which had connections with the Western Europe throughout history, but also traditional Russian cities.

The materials presented in this article demonstrate the role of the Volga region theaters (Saratov–Samara–Kazan), as well as the contribution of musical and theatrical professionals to the distribution of Wagner’s operas and significantly broaden the geography of Russian Wagnerianism and personalities, thus contributing to creation of a receptive history of the Wagnerian tradition in Russia. In particular, they enable us to include new names in the list of Wagner peripheral centers outlined in the work of R. Barilett (Barilett, 1995, p. 73).

The geographical aspect is studied in the sociological research by H. Salmi, in which she analyzed Bayreuth’s attendance in the 19th century (1876, 1882, 1888, 1891, 1896, 1899) and proved that the number of pilgrims from Russia exceeded the total number of visitors from Sweden, Finland and The Baltic states (Salmi, 2005, p. 179). The present article identifies some of the theatrical personalities who had visited Bayreuth; this can make significant adjustments to the geography of the home cities, from which the festival guests were arriving, their class and purpose of their visits—obviously, provided that Ms. H. Sakmi expands the upper chronological boundary of her study.

The new materials are archives of Y. Favstov (1929–2017), a local historian, who compiled a chronicle of opera performances in Samara and handed it to the author of this article. The information then was supplemented by reviews from the Samara and metropolitan periodicals, which eventually filled two blank spots in the Chronograph 2. The first one is the unsighted fact about the staging of *Tannhäuser* in Saratov in the season of 1894/1895. The second one is a newspaper paragraph, which slipped the compilers’ attention, about the premiere of *Tristan und Isolde* in Samara in 1910 (Samara, 1910, p. 397). By virtue of comparing the new materials with the context of the musical and theatrical life in Russia, provisions have been outlined on the phenomenon of provincial opera enterprises and regional features of the Wagner reception, relevant to the issues of music history, theater history, music sociology, and regional musical study.

In connection with the stated topic, the question arises of the *semantic field of the term “provincial theater.”* In our view, in relation to the period under consideration it has two semantic options. The first one—a *provincial theater of the Russian Empire*—refers to all non-metropolitan

theaters (by analogy with the *Theatrical Province, Provincial Theater* sections). Today, this definition is not able to differentiate the distinctions in the cultural orientation of theaters and the use of different languages performed by Wagner. This term is applicable to the general representation of the cultural processes in the Russian Empire.

The second version of the term—a *Russian provincial theater*—allows selection of a group of peripheral theaters where the operas were performed in Russian translation. Traditional Russian music and theater centers included Saratov, Samara, Kazan, Nizhny Novgorod, Perm, Rostov-on-Don, Taganrog, Astrakhan, Yekaterinburg, Irkutsk, and also Baku, where both Russian and foreign operas were presented in Russian. The Tiflis and Odessa theaters, which approached the Russian provincial theater tradition in the 1910s, take an intermediate position, because they adopted multilingualism: foreign operas were performed either in the original language, or were translated into other languages, or into Russian.

In this study, we use the term “opera enterprise” as a particular form of a short-term mobile organization of musical and theatrical business. In the period under consideration, only the Imperial theaters were non-enterprises, maintaining permanent compositions of orchestras, choirs and soloists. Provincial theaters were enterprises and, therefore, they were multigenre.

At that time not a single provincial theater had a permanent opera company. Theater buildings were lent to entrepreneurs who completed several troupes (dramatic, opera, and operetta) and moved them from one theater to another, updating the cast. A common practice was exchanging the troupes with the other opera partnerships (Kazan', 1897, p. 39). The enterprise provincial theater model implied the vastness and rotation of the repertoire, thus protecting entrepreneurs from the “fatigue syndrome” of the theater public. Wagner’s operas were obviously attractive for the enterprise masters, since a “trend” was emerging for this composer (Makhrova, 2001). The study of the declared topic distinguishes the most professional enterprises from the mainstream, for only an opera company headed by a competent conductor, familiar with the composer’s scores and inviting soloists with the corresponding potential, would attempt staging of Wagner’s operas.

One of the features of provincial opera was the chamber composition of the orchestra. In a theater with 400–600 seats, the pit assumed an orchestra of 28–32 people (Levashev, 2011b, p. 57, p. 71). Spacious pits, suitable for the full orchestra, appeared in theatrical buildings specifically designed for opera. These include: Riga (1863, 1300 seats), Odessa (1887, 1200 seats), Tiflis (1896, 1200 seats), Kiev (1901, 1650 seats), Saratov (1904, 1250 seats), Baku (1911, 1500 seats), Yekaterinburg (1912, 1200 seats).³ According to our observations, the maximum composition of the orchestra, which worked in large halls (Odessa, season 1913–1914), was 65 people (Levashev, 2011b, p. 162). Speaking about the theatrical traditions of Samara, it should be reminded that its theater ranked among the provincial “golden nine,”⁴ and the operas performed on its stage enhanced the city’s position as a major theater center.

Let us outline the reasons for the advancement of the Saratov and Samara theaters to the leading positions in the mid-1890s, which coincided with the beginning of mass enthusiasm about

³ The data on the seating capacity was taken from the web-sites of theaters.

⁴ Pelageya Strepetova, who began her career in Samara (and later became an actress of the Alexandrinsky Theater), named the “golden nine”, indicated by entrepreneurs: the theaters of Kiev, Kharkov, Odessa, Kazan, Tiflis, Voronezh, Rostov-on-Don, Saratov and Samara (Strepetova, 1934, p. 326). Perm takes the place of Voronezh in the “golden nine” of the leading theaters that staged and hosted opera.

Wagner⁵ and determined the lower chronological limit of the study (the upper limit was imposed by the outbreak of war with Germany, banning the composer's music).

Since the 1870s, the theatrical life of the Volga region was determined by the culture of Kazan, where proficient opera companies worked, touring in the summer. In the 1890s the railway and bridges across the Volga were constructed, connecting the central part with Ural and Siberia through Samara and Saratov. Since then the two cities became major transport hubs and started rapid development, which influenced the change in the direction of the flow of arriving artists. Samara, located between Kazan and Saratov, was in the most favorable position: the city began to host opera artists not only from the two Volga cities, but also from the capitals, which significantly strengthened its position (Mzhelskaya, 2002, pp. 37–64). Kazan gradually receded, yielding its precedence to Saratov (Kantor, 1997, p. 75).

By the 1890s a circle of listenership had formed in Samara, whose sphere of interest embraced opera: music lovers from educated classes, representatives of creative community, teachers and students. Philanthropist merchants started supporting large choral chapels and collecting singers with the voices of great volume (Mzhelskaya, abstract of PhD thesis, 2002, p. 8, p. 11, pp. 16–18). All of them made up the audience of the Samara Theater, which became attractive to entrepreneurs in terms of attendance.

Wagner's operas in the Russian provincial theaters

Table 1⁶ is aimed at identifying: 1) personalities of Wagnerian conductors and directors; 2) popularity of Wagner's operas. New materials are highlighted. Information about the Kiev enterprises is specified according to (Zin'kevich, 2001, p. 189, p. 191). Information about the Tomsk enterprises is taken from (Vavilov & Tkalenko, 2015, pp. 68–69).

Table 1. *Chronology of Wagner's opera performances by the provincial theaters of the Russian Empire: enterprises, conductors, directors*⁷

Season	1890–1891	1891–1892	1892–1893	1893–1894	1894–1895
RIGA City (German) Theater				Excerpts: <i>Der fliegende Hol- länder</i> <i>Lohengrin</i> <i>Die Walküre</i> Mar 28 (p. 21)	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> Nov 25 (p. 23)
KIEV City Theater	<i>Lohengrin</i> Nov 19, Jan 17 <i>Tannhäuser</i> Jan 27 (P. 10) I. Pryanishnikov's Art. partnership Cond. <i>J. Pribik</i>	<i>Lohengrin</i> (p. 15)		<i>Lohengrin</i> Sep 27 <i>Der fliegende Hol- länder</i> Oct 25 Setov's enterpr.	

⁵ The impulse was given by the brilliant tour of 1889 by the A. Neumann's travelling German troupe involving the Mariinsky Theater orchestra and chorus, when the *Der Ring des Nibelungen* tetralogy was performed four times and the Bayreuth conductor K. Muck rehearsed with the orchestra (his elaborate work excited admiration of A. Glazunov and N. Rimsky-Korsakov, who were present at the rehearsals); as a result, the public got acquainted with the vivid Bayreuth tradition (Malkiel', 2009).

⁶ Detailed information is given in Chronograph 2; here only the numbers of pages are indicated.

⁷ The contents of the table are not final and will be supplemented as new information on Wagner's operas in the province is revealed.

<i>Season</i>	1890–1891	1891–1892	1892–1893	1893–1894	1894–1895
SARATOV City Theater	N. Unkovsky's Art. partnership		N. Unkovsky's Art. partnership Cond. J. Palice		<i>Tannhäuser</i> (3) N. Unkovsky's Art. partnership Cond. B. Plotnikov
SAMARA City Theater	Tour of N. Unkovsky's Saratov partnership (on the way to Orenburg) Two performances end of May–beg. of Jun SG ⁸ , 1891, May 30		Tour of Perovsky's Kazan partnership Apr 22–26 Tour of N. Unkov- sky's Saratov part- nership May 17–31 SG, 1893, 25 Apr, May 19–Jun 4	Tour of N. Vel- yashev's Imperial Moscow Theater partnership Jun 15–27 SG, 1894, 15, June 23, 24. Archive of Y. Favstov	<i>Tannhäuser</i> N. Unkovsky's Art. partnership Cond. B. Plotnikov Jul 18 SG, 1895, Jul 20, p. 2.
<i>Season</i>	1895–1896	1896–1897	1897–1898	1898–1899	1899–1900
ODESSA Opera House				<i>Lohengrin</i> V. Serebryakov's enterpr. Italian singers (p. 44)	<i>Lohengrin</i> (10) <i>Tannhäuser</i> (4) Italian opera end of season Feb (p. 53)
RIGA City (German) Theater			<i>Die Walküre</i> Dec (p. 34) <i>Siegfried</i> Mar 16 (p. 40) Cond. Rekkentin	<i>Tannhäuser</i> Sep 9 Cond. Walter (p. 42)	
SARATOV City Theater			<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's en- terprise Cond. J. Palice (p. 33, 35, 36)		<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's enterprise Nov–Feb Cond. J. Palice (p. 49)
SAMARA				<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's en- terprise May 9–Jun 6 Cond. J. Palice Archive of Y. Favstov	Kazan-Saratov partnership May 25–Jun 9 Cond. J. Palice Art. partn. of Imper. St.Petersb. and Mosc. Theater Jul Cond. V. Zeleny
KAZAN City Theater			<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's enterprise Sep 8 Cond. J. Palice (p. 33)		<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's enterprise Autumn–winter Cond. J. Palic (p. 50)

⁸ SG—*Samarskaya gazeta* [The Samara newspaper] (1883–1907) was founded by I. Novikov, the Samara Theater entrepreneur, as a daily social and literary publication. M. Gorky (1895–1897), S. Skitalets (Petrov) (1896—beginning of the 1900s, signed as S.P.) worked in the newspaper. Critic and theater historian V. Cheshikhin-Vetrinsky (signed as V. Ch-in) and Samara Theater historian A. Smirnov (signed as S. S-ov) also published their works in it.

<i>Season</i>	1895–1896	1896–1897	1897–1898	1898–1899	1899–1900
N.NOVGOROD Fair theater				<i>Tannhäuser</i> Y. Lyubin's and M. Saltykov's part- nership Summer–autumn Cond. <i>E. Cooper</i> (p. 47)	<i>Tannhäuser</i> Y. Lyubin's and M. Saltykov's part- nership Jul–Aug Cond. <i>E. Cooper</i> (p. 56, 59)
PERM State Theater		<i>Tannhäuser</i> Jan 23 Cond. <i>B. Plotnikov</i> <i>Orchestra—22 mu- sicians</i> (p. 29)	<i>Tannhäuser</i> Sep–Oct Cond. <i>B. Plot- nikov</i> , dir. <i>N. Bo- golyubov</i> , Choirmast. <i>M. Go- linkin</i> (p. 33)	<i>Lohengrin</i> Theater directorate enterpr. Cond. <i>B. Plotnikov</i> (p. 44)	<i>Lohengrin</i> Theater directorate enterpr. Cond. <i>B. Plotnikov</i> (p. 51)
NIKOLAEV			<i>Tannhäuser</i> Nov–Feb. Cond. <i>J. Palice</i> (p. 35)		
<i>Season</i>	1900–1901	1901–1902	1902–1903	1903–1904	1904–1905
KIEV Opera House		<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's en- terprise Sep–Oct Cond. <i>J. Palice</i> <i>E. Cooper—2nd</i> (p. 66, 70)	<i>Tannhäuser</i> (re- sumed) M. Boroday's en- terprise Cond. <i>J. Palice</i> Nov (p. 76)		Summary of the season 1904–1905 9 Wagner's operas were presented: <i>Tannhäuser</i> 17, <i>Lohengrin</i> 10, <i>Tristan</i> 5, <i>Die Meistersinger</i> 1, <i>Das Rheingold</i> 1, <i>Die Walküre</i> 6, <i>Siegfried</i> 4, <i>Götter- dämmerung</i> 5. The whole cycle <i>Der Ring des Nibe- lungen</i> was pre- sented once in RIGA. <i>Lohengrin</i> was first staged in KAZAN and SA- RATOV, and <i>Tannhäuser</i> trav- elled to as far as ZHYTOMIR. (RMG, 1905, № 42, col. 1011– 1013.)
ODESSA Opera House	<i>Lohengrin</i> Cond. <i>Pagani</i> , <i>Barbini</i> (p. 60)	<i>Tannhäuser</i> M. Boroday's en- terprise Cond. <i>J. Palice</i> May (p. 73)			
ZHYTOMIR City Theater			<i>Tannhäuser</i> Dec 16 A. Eichenwald's enterprise (p. 77)		
RIGA City (German) Theater		<i>Götterdämmerung</i> (premiere) Feb Cond. <i>Ohnezorg</i> (p. 64, 70)			
REVAL City Theater		<i>Tannhäuser</i> Germ. opera troupe (p. 66)			
WARSAW Grand Theater		<i>Lohengrin</i> (9) <i>Tannhäuser</i> (4) Jan–Jun Cond. and main dir. <i>E. Mlynarski</i> (p. 70, 73, 74)	<i>Die Walküre</i> Feb 11 (Polish) Cond. <i>Podesti</i> (p. 75, 80)		

<i>Season</i>	1900–1901	1901–1902	1902–1903	1903–1904	1904–1905
SARATOV City Theater since 1904–Opera House		<i>Tannhäuser</i> (3) Jan–Feb Sobolshchikov’s and Samarin’s enterpr. Cond. <i>V. Suk</i> , <i>M. Golinkin</i> Orch.–32 mus. Dir. <i>N. Bogolyubov</i> (p. 71)	<i>Tannhäuser</i> Sobolshchikov’s and Samarin’s enterpr. (p. 79)		<i>Tannhäuser Lohengrin</i> (3) Feb 5, 18, 26 Sobolshchikov’s and Samarin’s opera partnership Cond.: <i>Y. Posen</i> Dir. <i>N. Bogolyubov</i> (p. 99, 100)
SAMARA City Theater	Tour of N. Miklashevsky’s Kazan–Saratov partnership May 28–Jun 3 Cond. <i>A. Eichenwald</i> Archive of <i>Y. Favstov</i>				
KAZAN City Theater		<i>Tannhäuser</i> Sep Sobolshchikov’s and Samarin’s enterpr. Cond.: <i>V. Suk</i> , <i>M. Golinkin</i> Orch.–32 mus. Dir. <i>N. Bogolyubov</i> (p. 65)	<i>Lohengrin</i> (prem.) <i>Tannhäuser</i> (resum.) Sep Sobolshchikov’s and Samarin’s enterpr. Cond. <i>V. Suk</i> Dir. <i>N. Bogolyubov</i> (p. 75, 79)		<i>Tannhäuser Lohengrin</i> Sobolshchikov’s and Samarin’s opera partnership Cond. <i>Y. Posen</i> Dir. <i>N. Bogolyubov</i> (p. 99, 100)
N.NOVGOROD Fair theater	<i>Tannhäuser</i> M. Boroday’s enterprise Summer (p. 59)				
ZHYTOMIR City Theater					<i>Tannhäuser</i> Feb 17 (p. 99)
IRKUTSK City Theater			<i>Tannhäuser</i> I. Volsky’s and N. Denisov’s enterpr. (p. 79)		
ROSTOV-ON-DON City Theater	<i>Tannhäuser</i> Sep (p. 57) Cond. <i>E. Cooper</i>				
TIFLIS State Opera House	<i>Lohengrin</i> (5) Jan–Apr Tour of Italian singers (p. 60, 61)	<i>Tannhäuser Lohengrin</i> Cond. <i>Barbini</i> (p. 64)			
KHARKOV City Theater	<i>Tannhäuser</i> P. Zurabov’s enterpr. KH.–KIEV–CHISINAU–TAGANROG–ROSTOV-ON-DON–EKATERINODAR–KISLOVODSK Dir. <i>I. G. Pitoev</i> . Cond. <i>Pagani</i> (p. 63)				

<i>Season</i>	1905–1906	1906–1907	1907–1908	1908–1909	1909–1910
RIGA City (German) Theater	<i>Lohengrin</i> (2) Aug 26, Mar 21 <i>Der fliegende Holländer</i> (2) Sep 9, 12 <i>Tristan und Isolde</i> (4) Sep 15, Dec 28, Feb 4, 10 <i>Tannhäuser</i> (3) Dec 20, Jan 27, Feb 13 <i>Die Walküre</i> Feb 23 <i>Götterdämmerung</i> Mar 2 (p. 113, 115, 116, 117, 119) Samara, 1905, col. 1021–1022.	<i>Lohengrin</i> (2) Aug 20, Sep 29 <i>Der fliegende Hol- länder</i> Aug 29 (p. 124, 125)		<i>Tristan und Isolde</i> F. Meyer, Kotes. Tour of the Vienna theaters soloists: R. van Helvoirt Pel, E. Reinhardt, B. Rogler (Chemnitz) (p. 140)	
KIEV Opera House	<i>Lohengrin</i> Jan 21, 26 (p. 117)			<i>Die Walküre</i> Premiere Jan 31 S. Brykin's enterpr. Cond. <i>Pagani</i> (p. 139)	
WARSAW Grand Theater		<i>Die Walküre</i> Re- sumed Oct 3 in Polish lang. (p. 125)			
SAMARA City Theater					<i>Tannhäuser</i> (3) Jan 4, 15, Feb 24 V. Sevastyanov's partnership <i>Tristan und Isolde</i> Feb 6 Cond. <i>M. Golinkin</i> Dir. <i>S. Getsevich</i> Tannhäuser, Tris- tan–V. Sevastyanov
KAZAN City Theater	<i>Lohengrin</i> May 19 (p. 121, 122)				<i>Tannhäuser</i> (5) V. Sevastyanov's partnership <i>Tristan und Isolde</i> Oct–Nov Cond. <i>M. Golinkin</i>
SARATOV City Theater	<i>Tannhäuser</i> (2) Jan 18, 28 N. Vronsky's (Man- delstam's) enterprise Cond. <i>Aslanov</i> , <i>Engel</i> (p. 111, 114, 115)				

<i>Season</i>	1910–1911	1911–1912	1912–1913	1913–1914	1914–1915
RIGA City (German) Theater			Der fliegende Hol- länder Rienzi Tannhäuser Der Ring des Nibe- lungen (parts) Summer of 1913 (p. 161)		
ODESSA Opera House	* Summary of the winter season of 1912/1913: 14 Russian operas and 18 operas by foreign composers. Operas performed: by Tchaikovsky– 32, by Rimsky-Kor- sakov– 25, Verdi–16. Operettas–20 perfor- mances. (p. 157)	Die Walküre (9) premieres, Dec 2 M.Bagrov’s enterpr. (27 operas, includ- ing 15 Russian) Dir. <i>N. Vekov</i> , Cond. <i>A. Pazovsky</i> <i>J. Pribik</i> (p. 149)	Lohengrin Dec Cond. <i>J. Pribik</i> . Partic.: Borina, Nesterenko, Milova, Rozanov, Zalevsky, Sergeev, Olkhovsky (p. 156) See *	Die Walküre Tristan und Isolde Oct 17 Tannhäuser Nov 12 Premiere in Russian. A. Sibiryakov’s en- terpr. Choir 85 people. Orch. 65 mus. Main dir. <i>A. Eichen- wald</i> Conductors: <i>J. Pribik, J. Palice</i> Wagner’s operas were performed 24 times (p. 162, 163, 165)	
WARSAW Grand Theater			Lohengrin (14) Sep–May Guest Italian singers (p. 160)		
TIFLIS State Opera House			Lohengrin Cond. <i>I. Paliev</i> <i>V. Zeleny</i> <i>Zach. Paliev</i> Choir–50 people. Dir. <i>Shostan</i> , (p. 153)		
KHARKOV		Tannhäuser <i>Jan M. Ippolitov- Ivanov’s partn.</i> Dir. <i>N. Bogolyubov</i> (p. 150)			
KAZAN City Theater				Tannhäuser Feb–Apr V. Obratsov’s enterpr. Cond.: <i>Y. Posen, B. Gess.</i> Dir. <i>M. Maksakov</i> Tannhäuser– <i>A. Sekar-Rozhansky</i> (p. 164)	

<i>Season</i>	1910–1911	1911–1912	1912–1913	1913–1914	1914–1915
N.NOVGOROD Figner's Fair theater			<i>Tannhäuser</i> premiere Aug–Oct (p. 152)		
IRKUTSK City Theater				<i>Lohengrin</i> The Gonzales Brothers enterpr. (p. 170)	
TOMSK Public Assembly			<i>Tannhäuser</i> Nov 24 M. Maksakov's enterpr. A. Sekar-Rozhansky (<i>Tannhäuser</i>) Cond. <i>B. Gess</i> Dir. P. Rossolimi Orch.–30 musicians	<i>Lohengrin</i> Jul 31 The Gonzales Brothers enterpr.	

Table 1 allows expanding the geographic marks of the demand for Wagner's operas in the theaters of the Russian Empire. Along with the cultural centers reflected in the publications, namely *Riga* (which held the first place in the frequency and variety of Wagnerian productions), *Kiev*, *Kharkov* and *Odessa* (which gained the lead by 1913 thanks to the staging of four operas, including *Die Walküre* and *Tristan*), *Warsaw* (where *Lohengrin* and *Tannhäuser* were performed in Polish, as well as *Die Walküre*, which the audience loved most of all), and *Tiflis-Tbilissi* (in which *Lohengrin* was performed in Italian and *Tannhäuser*—in Russian), there are some others, which were associated with the Wagner's operas and yet are not familiar to the scientific community, such as:

Reval–Tallinn (Estonia), Zhytomyr and Nikolaev (Ukraine), which hosted enterprises touring with *Tannhäuser* (in German and in Russian respectively).

The map of the Russian provincial theaters which staged Wagner looks as follows:

The Volga region is leading: Saratov–Samara–Kazan (the cities exchange enterprises staging *Tannhäuser*, *Lohengrin*, and express intentions for staging *Tristan*); Nizhny Novgorod stands somewhat apart (with fair enterprises performing *Tannhäuser* in a specific way);

Perm with its state theater enterprises (*Tannhäuser* and *Lohengrin*);

Irkutsk and Tomsk (large enterprises from the center which staged *Tannhäuser*, and *Lohengrin* performed by the Italian troupe in the summer of 1914 despite the ban on Wagner);

Rostov-on-Don (*Tannhäuser* performed by touring enterprises).

Obviously, this “map” will be supplemented (primarily with the materials from traditional theater centers, such as Yekaterinburg,⁹ for example). At the same time, the expansion of the documentary base will not refute the statement, put forward by the author of this article, on the *leading role of the Volga theaters of Saratov, Samara and Kazan* in introducing citizens of the Russian Empire to the world of Wagner's opera images, on the *formation of a galaxy of gifted conductors and singers who were fascinated by Wagner and honed their talents while working on his complex and vibrant music*.

⁹ After the Chronograph had been published, a book about Yekaterinburg went out: Devyatova O.L. (2012). *Zhivaya zhizn' teatra. Vekovaya panorama, prem'ery, mastera: monografiya* [A living life of the theater. A century-old panorama, premieres, masters: A monograph]. Yekaterinburg, Avtograf.

Table 1 shows the most popular Wagner's operas, as it happened in provincial theaters. Some of the authors allow subjectivity to their conclusions about the popularity (demand) of the composer's music. For example, when summarizing the materials of the monograph *Richard Wagner and the Russian culture* (Gozenpud, 1990) and the Yearbook of the Imperial Theaters (Ezhegodnik imperatorskikh teatrov), M. Malkiel' refers *Lohengrin* as the most repertory opera of the Mariinsky stage (Malkiel', 2009) without giving any statistical data, which is necessary in this case. The author of this article established the fact that the most popular opera in Russian provincial theaters was *Tannhäuser*. Table 2 summarizes the number (provisional) of productions and releases of Wagner's operas, and it is proved that in the province *Lohengrin* was less popular than *Tannhäuser*.

Table 2. *The number of Wagner's operas staged in the provincial enterprises of the Russian Empire (1890–1914)*

	1890/91	1891/92	1892/93	1893/94	1894/95	1895/96	1896/97	1897/98	Total
<i>Tannhäuser</i>	1	–	–	1	3	–	1	6	12
<i>Lohengrin</i>	1	1	–	1	1	–	–	–	4
<i>Die Walküre</i>	–	–	–	–	–	–	–	1	1
<i>Tristan</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Götterdämmerung</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Siegfried</i>	–	–	–	–	–	–	–	1	1
<i>Der fl. Holländer</i>	–	–	–	1	–	–	–	–	1
<i>Das Rheingold</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Die Meistersinger</i>	–	–	–	–	1	–	–	–	1
Total	2	1	–	3	5	–	1	9	20
	1899/1900	1900/01	1901/02	1903/04	1904/05	1905/06	1906/07	1907/08	Total
<i>Tannhäuser</i>	3	7	9	12	5	–	17	5	58
<i>Lohengrin</i>	2	11	6	10	1	–	10	4	44
<i>Die Walküre</i>	–	–	–	–	2	–	6	1	9
<i>Tristan</i>	–	–	–	–	–	–	5	4	9
<i>Götterdämmerung</i>	–	–	–	–	6	–	–	–	6
<i>Siegfried</i>	–	–	–	–	5	–	–	–	5
<i>Der fl. Holländer</i>	–	–	–	–	–	1	2	–	3
<i>Das Rheingold</i>	–	–	–	–	2	–	–	–	2
<i>Die Meistersinger</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Total	5	18	15	22	21	1	40	14	136
	1906/07	1907/08	1908/09	1909/10	1910/11	1911/12	1912/13	1913/14	Total
<i>Tannhäuser</i>	–	–	–	8	–	–	6	2	16
<i>Lohengrin</i>	2	–	–	–	–	–	6	1	9
<i>Die Walküre</i>	1	–	1	–	–	9	6	–	17
<i>Tristan</i>	–	–	1	2	–	–	6	–	9
<i>Götterdämmerung</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Siegfried</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Der fl. Holländer</i>	1	–	–	–	–	–	–	–	1
<i>Das Rheingold</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Die Meistersinger</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Total	4	–	2	8	–	9	24	3	52

GRAND TOTAL	Tannhäuser–86	Die Walküre–26	Götterdämmerung–6	Der fl.Holländer–5	208
	Lohengrin–57	Tristan und Isolde–18	Siegfried– 6	Das Rheingold–2	
			Die Meistersinger von Nürnberg–1		

Table 1 allows us to name the *seven conductors*, who can be referred to as Wagnerians to a greater or lesser extent, since they had the courage to arrange staging of two or more Wagner scores in the limited conditions, typical of provinces, and educated their orchestras and soloists, in some cases achieving an artistic result. They are:

- *Josef V. Pribik* (1855–1937)—a graduate of the Prague Conservatory (pianist, conductor, composer). Director of the Smolensk branch of the Imperial Russian Musical Society (Pribik, n.d.). He was the first one to perform *Tannhäuser* on a private stage in the I. Pryanishnikov’s Moscow enterprise (1892/1893) (Levashev, 2011a, p. 314). He worked as a principal conductor in provincial theaters of the South-West of Russia (Kharkov, Lviv, Kiev, Tbilisi). In 1904 he headed the city orchestra in Odessa and during the concerts he performed overture to *Tannhäuser* and symphonic fragments from *Die Walküre* and *Das Rheingold* (Levashev, 2011b, pp. 410, 481). In anticipation of the composer’s centennial, Pribik initiated the Wagner series (1911/1912, 1912/1913) at the Odessa Theater, where he staged *Die Walküre*, which held 9 performances. During the anniversary season he resumed *Lohengrin* (Levashev, 2011b, p. 156), staged *Tannhäuser* in Russian—for the first time, and completed the Wagnerian cycle with *Tristan und Isolde* with the title parts performed by M. Cherkasskaya (Mariinsky Theater) and A. Dimano (Italy). The performances involved an extended composition of the choir, the orchestra was enlarged, and this “festival” of 24 performances resulted in a large-scale “tribute to the man of genius,” becoming the brightest event in the theatrical life of the province (Levashev, 2011b, p. 162).

- *Boris S. Plotnikov* (1865–1914)—a graduate of the Moscow Conservatory, opera accompanist, conductor of provincial theaters and Russian Private Opera, participant in concerts of the Circle of Russian Music Lovers (Balashov, 2008, p. 9). When in Moscow, he became fascinated by Wagner. Plotnikov was the first one to stage *Tannhäuser* in Russian in Saratov and Samara (1895, N. Unkovsky’s enterprise) (“Teatr i zrelishcha”, 1895, p. 2). He worked as a principal conductor in the Perm Theater orchestra, and during 1897–1900 he conducted *Tannhäuser* (Levashev, 2011b, pp. 29, 32) and *Lohengrin* (Levashev, 2011b, pp. 44, 51) for two seasons.

- *Jan O. Palice* (1868–1931)—a graduate of the Kiev School of Music (violin class of O. Shevchik) and the medical faculty of the Moscow University, where he was trained by M. Erdmannsdörfer (an associate of F. Liszt and P. Tchaikovsky) as a second conductor. In the years 1897–1903 he was invited by Boroday to direct orchestras of opera enterprises. Maintaining a huge repertoire, time after time he included *Tannhäuser* in it, which he staged in Kazan–Saratov (1897, 1899) (Levashev, 2011b, pp. 33, 35, 49), Samara (1899) (Opera v Samare: Sezon 1909–1910, n.d.) and Nikolaev (1897, 1899) (Levashev, 2011b, p. 35). In 1901–1903 Boroday rented the southern theaters, and *Tannhäuser*, conducted by Palice, was performed in Kiev (1901–1902) (Levashev, 2011b, pp. 66, 70, 76), Odessa (1902) and Taganrog (Levashev, 2011b, p. 73). He worked at the Zimin Opera. In the season of 1913/1914, acting as the second conductor to Pribik, he realized a series of Wagnerian performances at the Odessa Theater (Levashev, 2011b, pp. 162–163). After 1917 he became a professor of the Kiev Conservatory. Palice’s merits as a conductor were awarded the titles of Honored Artist of the Republic and Hero of Labor (1925).

- *Václav I. Suk* (1861–1933)—a graduate of the Prague Conservatory (violin, composition). Accompanist and conductor of the orchestras (for 20 years) of provincial theaters (Kharkov, Taganrog, Wilno, Minsk, Kiev, Odessa). He performed several productions of *Tannhäuser* and *Lohengrin* in Saratov and Kazan (1901/1902, 1902/1903) (Levashev, 2011b, pp. 65, 71, 75, 79). Since 1906 Suk became a principal conductor of the Bolshoi Theater (under his leadership *Die Walküre*, *Siegfried* and *Lohengrin* were staged). He also worked as a principal conductor of the Stanislavsky Opera House. Was awarded the title of Honored Artist of the Republic (1925) (Remezov, 1951, pp. 4, 13, 16).

- *Emil A. Cooper* (1877–1960)—a graduate of the Odessa School of Music (violin, composition), a private student of A. Nikish, from whom he adopted the Wagnerian ideas. He directed an orchestra in the enterprise of Y. Lyubin—M. Saltykov and staged *Tannhäuser* two times with its artists at the theaters of Nizhny Novgorod (1898, 1899) and Rostov-on-Don (1900/1901, 1905/1906) (Levashev, 2011b, pp. 47, 56, 57, 59). He conducted a private enterprise orchestra at the New Summer Theater in Saint Petersburg (1903–1907) (Levashev, 2011a, pp. 418, 459). Since 1907 Cooper was a conductor at the Zimin Opera, where he staged *Die Meistersinger von Nürnberg* (1909) (Levashev, 2011a, p. 138). He published articles about Wagner in print media. As the second conductor at the Bolshoi Theater, he staged *Das Rheingold* (1912) (Levashev, 2011a, p. 166) and the Paris edition of *Tannhäuser* (1914) (Levashev, 2011a, p. 517). Since 1922 he lived and worked abroad (Paris, Riga, Chicago, the opera houses of New York and Montreal).

- *Mordechai M. Golinkin* (1875–1963)—a graduate of the Warsaw Conservatory (double bass, piano, composition). He started his career as a provincial choirmaster. Golinkin staged three operas by Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*) in Saratov and Kazan (1902–1903, 1906) and in the Kazan-Samara enterprises of V. Sevastyanov (1909/1910) ([Smirnov, A.], 1910a, p. 3). He was a principal conductor of the Saint Petersburg People's House in the name of Emperor Nicholas II; an associate of F. Chaliapin, who distinguished him from all the bandmasters of Saint Petersburg. He shared Wagner's idea about the unifying role of the opera house. Since 1923 he lived and worked in Palestine (Israel), where he founded the national opera company. He also established the Institute of Musical Sciences (Mahon le-mad'ey musica) (Golinkin, n.d.).

- *Y.A. Posen*—a violist and conductor, who devoted more than 20 years to provincial theaters (Kantor, 1997, p. 103). He began his career in Yekaterinburg (1894), Tiflis (1895), Yalta (1897), Kazan (1900) as a violist in the quartet and as a conductor of local orchestras. He was the principal conductor in a number of provincial enterprises (Tiflis–Baku, N. Figner's enterprise, 1904; Saratov, "The Mobile Opera" of D. Yuzhin, 1912). Posen staged *Tannhäuser* in Irkutsk (1902/1903) and Kazan (1911/1912) with A. Sekar-Rozhansky, a wonderful singer, in the title part. Together with N. Bogolyubov, he staged *Lohengrin* in Kazan and Saratov (1904/1905) (Levashev, 2011b, pp. 19, 88, 91, 99, 100, 164, 208, 227, 257).

A great contribution to the promotion of Wagner's operas on the stages of Perm, Kazan, Saratov and Kharkov was made by the *director Nikolai Bogolyubov* (1870–1951), who cooperated with such conductors as B. Plotnikov, V. Suk, Y. Posen, M. Ippolitov-Ivanov (Levashev, 2011b, pp. 33, 75, 79, 99–100, 105). Thanks to his booklets, which explained the contents of *Lohengrin* and *Tannhäuser* in an apprehensible way (published in Perm, 1889, and Kazan, 1901, 1904), the operas could be understood by the mass audience and eventually gained popularity. Bogolyubov visited the Bayreuth festival, introducing the mass reader to his impressions (Bogolyubov, 1913).

The popularity of *Tannhäuser*, which was discovered by Table 2, reflected the preference of the most enterprises; it can have a number of interpretations based on the analysis of music and libretto. *Here we express the author's version.* One can understand why the conductors preferred *Tannhäuser*. The overture to the opera, with its independent artistic integrity, was a vivid example of program symphony (the composer accompanied it with the instructions on the nature of the music)¹⁰ and revealed the timbre and dynamic capabilities of the orchestra. *Tannhäuser* had a spectacular start—a ballet scene in the grotto of Venus; the second act, representing the singers contest, created the intrigue of choosing a winner—these libretto moments supported by vibrant music certainly made the opera attractive to the mass audience. Finally, *the major motive about a person being torn between pure love for religious Elisabeth and ravenous lust cast on him by Venus sounded in tune with the traditional dialogue of spiritual and bodily principles in a human being, becoming psychologically close to the general audience.*

***Tannhäuser* in the metropolises and in the Saratov enterprises**

The mission of introducing the Volga region citizens to the musical images of *Tannhäuser* was accomplished in 1895 by entrepreneur Nikolai Unkovsky (1856–1904),¹¹ a director and soloist of his enterprise, and a talented conductor Boris Plotnikov. In the summer of that year, the opera was successfully presented during the Samara tour. Unkovsky was the first entrepreneur who dared to launch an artistic “challenge” with the Mariinsky Theater, in which the first staging of *Tannhäuser* (1874) was remembered, first of all, for its scene in the grotto of Venus choreographed by M. Fokin, and in all subsequent performances numerous attempts were made to find Wagner’s Heldentenor for the lead role. Unkovsky’s enterprise presented Mikhail Medvedev (1852–1925) singing the *Tannhäuser*’s part in Saratov, and Semen Lugarti—in Samara; for both tenors the reviewers had questions related to the lack of persuasive power in conveying the protagonist’s character.

Tannhäuser presented on July 18, 1895, was noted for the good orchestra sound, ensemble of soloists and Unkovsky’s dominance as Wolfram von Eschenbach: this part perfectly fit his voice, which contemporaries called “trumpet” for its powerful sound (Skitalets, 1960, pp. 477–478). The first impression of the opera was wary: the critic complained that “Wagner, as an innovator in music, enjoys relatively low popularity in Russia, and he is hardly known in the provinces. The plots he developed in his operas are obscure to the majority of the public” (Teatr i zrelishcha, 1895, p. 2). The correspondent expected to see the beautiful scenery of the grotto of Venus, but instead the atmosphere of the first scene was reminiscent of a “rather abandoned, collapsed garden gazebo.” The tenor’s appearance disappointed with passivity: “[S.] Lugarti (*Tannhäuser*) look as if he was half asleep, and it was hard to understand what was bothering him and why he was praying to Venus to let him go.” In the second act, Unkovsky (Wolfram), as one would expect, sounded brighter than the tenor and, contrary to the meaning of the play, came out the singers’

¹⁰ “In the beginning, there is only one chant of pilgrims; it grows while approaching, reaching a powerful outpouring, and in the end it fades away.—Evening twilight; the last echoes of the tune freeze. When the night falls, magical visions appear ...” (Wagner, 1974, p. 56)

¹¹ Opera enterprises directed by N. Unkovsky began in the season of 1890/1891 (Samarskaya gazeta. 1891. May 30) and ended in August 1899 (Levashev, 2011b, p. 47). Apart from Saratov (1890–1894), Kazan (1893–1894, 1899) and Samara (1891, 1893, 1895), Unkovsky brought opera to Nizhny Novgorod (1893), Astrakhan (1895), Orel (1897/1898), Kursk (1898), Tula (1898) and Arkhangelsk (1899) (Levashev, 2011b, pp. 16, 19, 20, 23, 34–38, 42, 47). This source does not mention *Tannhäuser* during the touring period.

contest as a winner. Finally, by the third act, the performance captured the reviewer: “Lugarti rejected unnecessary affectation, and his voice sounded cleaner and tenderer, and the very role, apparently, stirred him up, as his acting gradually improved. In the end, he acted and sang quite satisfactorily.”

In the end, the critic called the soprano Maria Budkevich “good Elisabeth,” and his positive attitude to the performance was not destroyed by the incident which happened from a prematurely raised curtain: “Elisabeth (Ms. Budkevich) did not manage to get out of the coffin in which she was brought at the end of the act, and the astonished spectators saw the deceased sitting in a coffin with dangling legs, while embarrassed artists tried to quickly pull her by the hands out of this uncomfortable placing. In the end, both the public and the artists laughed at the tragic situation. It turned out quite tragicomic.” (Teatr i zrelishcha, 1895, p. 2)

The text of the review, conveying the critic’s attitude to the performance, is very revealing: at first he notes the flaws, but eventually falls for the charm of the images embodied by the performers, so that even the final blunder does not spoil the overall impression. This text, in our opinion, captures the “miracle of catharsis” read between the lines, which came true at the performance. Apparently, the talented conductor Plotnikov managed to convey the aesthetic charm of music with the colors of a small but harmonious orchestra, to which there were no complaints. The music of *Tannhäuser*, being close at some points to the familiar operas of Meyerbeer and Halévy, was well received, and interest was maintained thanks to the contrasts of the scenes, compensating for individual lengthy parts. The author invested the central character with the features of a romantic rebel, preventing him from finding the only right path in life; and it must be assumed that Wagner’s plan allowed no one in the hall stay indifferent—*Tannhäuser*’s image conceptually reminded the audience of themselves, bifurcated between spiritual ideals and carnal temptations. The performance presented on July 18, 1895, achieved the desired goal: the “spring” of Wagner’s musical drama had worked.¹²

Four years later *Tannhäuser* was staged in Samara by the Saratov-Kazan enterprise of Mikhail Boroday, and it turned out that the performance of 1895 compares favorably with the performance presented on June 3, 1899, directed by Palice. What did the critic not like this time? The fact is that in 1899 the performances of the Boroday’s enterprise were reviewed by Stepan Petrov (writer Skitalets), an expert on the opera, the owner of a huge singing voice, who performed folk songs to a gusli accompaniment; it can be assumed that his criticism was the result of increased requirements for performers. By this time, Russian opera lovers who moved from the provinces to the capital cities to listen to performances in the Imperial theaters, as Skitalets did, had the opportunity to compare different singers. In this context, the image of *Tannhäuser*, which had no analogue among the Russian and foreign opera characters, remained one of the unsolved. The protagonist conceived by Wagner, according to G. Kuznetsov, as an “outstanding personality opposing the crowd” (Kuznetsov, 2016, p. 35), was perceived in Russia, as A. Gozenpud said, as an image of a “great sinner.” (Gozenpud, 1999, p. 202) At the end of the 1890s there were no singers who could cope with the solution of the dual vocal-acting tasks set in the *Tannhäuser*’s part.

Returning to the history of staging *Tannhäuser* in the metropolises, it should be recalled that when the opera was resumed in 1893, N. Gorsky¹³ was invited to join the staff of the Mariinsky

¹² The idea of the psychological algorithm of “identification with the character”, triggering the unprepared audience at the first stage of perception of the performance, belongs to N. Khrenov (see.: Khrenov, 2007).

¹³ Concerning the error: instead of the tenor N. Gorsky, who performed the part of *Tannhäuser* at the premiere of the Mariinsky Theater on October 15, 1893, Chronograph 1 names his namesake, choreographer A. Gorsky (A History of Russian Music. Book 1. 2011, p. 323).

Theater without audition; he sang in several performances and left the stage due to dissatisfaction with his work (Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1893–1894, 1895, pp. 32, 52). Meanwhile, the public remained interested in the opera, and entrepreneurs started attracting foreign performers. In the season of 1894/1895, the opera about the “singers contest at Wartburg” (*Tannhäuser*’s second name) was presented at the Aquarium Theater in Saint Petersburg by the Italian conductor V. Podesti (Levashev, 2011a, pp. 332, 334). The performance lasted for two half seasons, was a huge success, and after two years it resumed in the Great Hall of the Saint Petersburg Conservatory (1896/1897), where it was a sell-out (Levashev, 2011a, p. 348).

Noting the growing interest, the Mariinsky Theater invited Belgian tenor Ernest van Dyck to tour in early 1897, and the hall could not accommodate everyone interested (Levashev, 2011a, p. 349). When the famous German troupe directed by T. Loewe and G. Paradies arrived in Saint Petersburg in March 1898 and held a large-scale Wagner festival, it contained excerpts from *Tannhäuser* (Levashev, 2011a, p. 360).

Moscow took up the torch of enthusiasm for the opera: on September 4, 1898, *Tannhäuser* resumed on the stage of the Bolshoi Theater, and literally the competition of Russian tenors who undertook to sing the title part, perceived as a race for the Olympic record, began. Interestingly, with a five-day gap, the role of the “rebellious meistersinger” was played in two neighboring theaters by Lev Klementyev, soloist of the Imperial theaters, one of the best Nero and Germanov of his time (Bolshoi Theater, August 31, 1900), and Anton Sekar-Rozhansky, soloist of the Private Opera, the only performer of the Sadko part at that time (Partnership of Private Opera, Solodovnikov Theater, September 5, 1900) (Levashev, 2011a, pp. 383, 384).

The above examples reveal a number of trends:

✓ at the same time as the Aquarium Theater in Saint Petersburg in the season of 1894/1895, *Tannhäuser* was staged in Saratov by the N. Unkovsky’s enterprise, and this marked the beginning of Wagnerianism in the Russian province;

✓ the repeated appeal to *Tannhäuser* of the imperial theaters and private enterprises in 1893–1900 coincided with the productions of the opera in Bayreuth, which we interpret as realization of the accumulated impressions of the musical theater figures who had visited the Wagner festival;

✓ at the end of the 1890s, the enterprises that staged *Tannhäuser* in the Volga region cities (Saratov, Samara, Kazan) were involved in the general process of conquering the peaks of the Wagnerian intention, and these performances were objectively evaluated by reviewers according to the criteria copied in Bayreuth;

✓ on the Russian stage (in capitals and provinces) there was a critics-supported precedent for a “contest of singers” taking on the *Tannhäuser*’s part, and this competition was in dialogue with Bayreuth’s traditions.

***Tannhäuser* and *Tristan* in the Sevastyanov’s enterprise in Samara**

The Samara enterprise (“Partnership of Opera Artists”) led by Vasily Sevastyanov is inscribed in the history of the city’s culture as the beginning of the opera house. In a series of numerous enterprises touring annually, there was a special season of 1909/1910 when a large opera company from Kazan arrived in Samara (*Teatr i iskusstvo*, 1909, pp. 968–969) and had been performing in the city theater for three months (06.12.1909–02.03.1910), presenting the operas *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde*.¹⁴ Compared to working in Kazan, financial conditions in Samara were better, and new strong soloists were invited to the troupe. In Kazan Sevastyanov (having ten years of

¹⁴ *Tannhäuser* was performed on January 4, 9 and February 24; premiere of *Tristan und Isolde*—on February 6, 1910.

experience as a soloist at the Bolshoi Theater and private enterprises in Moscow, Saint Petersburg and provincial cities) acted as the main director; in Samara he became the art director, and in this position he achieved significant success.¹⁵ It was Sevastyanov's professional and personal qualities that left their mark on the selection of the enterprise repertoire, which was compiled in accordance with the following directives:

- give the opportunity to sing the main parts not only to the leading singers, but also to the young ones, just starting their solo careers;
- schedule the last month of the enterprise work as a series of benefits;
- give preference to Russian operas—both popular and rarely performed ([Cheshikhin, V.], 1910b, p. 264);
- present the Samara premieres of the operas by Mussorgsky (*Boris Godunov*) and Tchaikovsky (*The Maid of Orleans*);
- present the Samara premieres of the fancy French “novelties” of the time (*Thaïs* and *Werther* by Massenet);
- resume *Tannhäuser* in order to consolidate Sevastyanov's success in the main part, performed in Kazan five times;
- present the premiere of *Tristan und Isolde* to go through the part with the orchestra for further audition in the Mariinsky Theater.¹⁶

It should be emphasized that in order to fulfill the last two goals, the art director gained support of the like-minded people. *Sevastyanov assembled an excellent team of experienced talented artists, who were passionate about Wagner.*

Alexandra Markova (1865–1924), with her strong lyric-dramatic soprano and a beautiful warm timbre, was invited to the troupe as a prima donna. By then, the singer, who had been serving at the Bolshoi Theater since 1892, had in her repertoire the parts of Elsa (*Lohengrin*, 1899 and since 1902), Senta (*Der fliegende Holländer*, since 1902) and Elisabeth (*Tannhäuser*, since 1905),¹⁷ which she sang under the direction of the Bayreuth conductor F. Beidler (Levashev, 2011a, pp. 395–396, p. 408, p. 435). In 1909, Markova turned 44 years old; she was attractive, very good-looking and was at the peak of her vocal abilities. From the very first performances in Kazan, critics heard a “request for Wagner” in her voice: “a huge voice, rich in volume and strength, with an exceptionally strong upper register, an artist for a rather narrow “heroic” repertoire.” (Y. D., 1909a, p. 703)

According to some sources, Markova “studied the Wagnerian repertoire in Bayreuth” (Markova, Aleksandra Mihajlovna, n.d.); based on this information we can assume that she acted as a consultant in the Sevastyanov's enterprise. She sang a small role of Venus (which she “performed beautifully”), introducing a young soloist to the part of Elisabeth, and focused on learning the Isolde part. Acting directed by Markova was highly appreciated by the reviewer of the Samara performance: “The interest mainly focused on the role of Elisabeth performed by Ms. [N.R.] Borina. She discovered her good acting with deep drama and softly feminine grace; gave a vivid picture of the suffering and love of poor Elisabeth. In vocal terms, the artist was distinguished by

¹⁵ During the Samara season the Partnership of Opera Artists collected 52,000 rubles, which by the standards of that time was a substantial amount (Samara, 1910, col. 397)

¹⁶ The directives were formulated by the author based on a study of reviews and the following materials: Opera in Samara. Season of 1909/1910. *Archive of Y.K. Favstov*.

¹⁷ Due to variations in data, the sources of the parties performed by A. Markova were clarified according to: (Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1898–1899 p. 107, Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1901–1902 p. 102, Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1904–1905, p. 46).

the strength and brightness of the sound. Her last aria, *Almighty Virgin, hear my plea*, was filled with rare warmth” (S-ov, 1910, p. 3). But, despite the efforts of Markova and Sevastyanov, they did not have enough time to prepare the opera well: this was clearly stated in the review (“the artists have not worked enough on themselves to transmit the Wagnerian composition”), and only a love duet from the second act was noted as a convincing scene ([Smirnov, A.] 1910a, p. 3).

The main figure in the implementation of the plans for Wagner was Mordechai Golinkin, who had proven himself as an excellent conductor in many provincial enterprises. Golinkin’s professionalism had been repeatedly noted by critics: “always conducts the orchestra with energy, with a vivid meaningful nuance” (Y. D., 1909b, p. 755). Director N. Bogolyubov spoke about him in superlatives: “a genuine musician, a conductor with a strong will and a steel rhythm. He created his performances strong and [...] monolithic” (Bogolyubov, 1967, p. 85). Golinkin shared Wagner’s views on musical theater as an exponent of the deep spiritual and aesthetic foundations of the nation (Golinkin, n.d.), so he eagerly responded to Sevastyanov’s proposal to stage two of the composer’s operas. The result was as follows: in the three performances of *Tannhäuser*, the overture, “full of enchanting colors and captivating combinations”, was “performed brilliantly”, and “well-deserved applause fell on the orchestra” (S-ov, 1910, p. 3). In *Tristan*, in contrast, “the orchestra, with its small size, could not give half of what was required of it” ([Smirnov, A.], 1910a, p. 3).

The third Sevastyanov’s companion in embodiment of Wagner’s plans was *director Stanislav Getsevich*,¹⁸ a former opera artist who started his career in the enterprise of N. Unkovsky (Orel, 1896) and then took up staging operas in private enterprises (1902–1918, Moscow, Kharkov, Nizhny Novgorod, Kazan, Samara, Kiev, Petersburg, Simbirsk). Getsevich had some experience of complex productions in other cities. We will name, for example, *Khovanshchina* by Mussorgsky (Kharkov, 1907), where he was praised “for reproducing the details of eras with historical authenticity” (Khar’kov, 1907, p. 795). Samara performances of Wagner’s operas, staged by Getsevich, were criticized for inconsistencies with the standards of the imperial scene. In our opinion, these “roughness” resulted from the insufficient resource base: the enterprise did not have the opportunity to order the set and props specifically for Wagnerian performances and had to use the “matching” stage sets. It was possible to establish that Getsevich was the first Russian director to stage *Parsifal* (1913, Saint Petersburg People’s House in the name of Emperor Nicholas II) (Pervaya postanovka “Parsifalya” v Rossii (Narodnyy dom), 1913, p. 1026). This information confirms the above thesis about the “Wagnerian team” lined up around Sevastyanov.

When studying the artistic career of Sevastyanov, who in all sources is called a convinced Wagnerian (“Wagnerist”) (Y. D., 1909a, p. 703), the author of the article was looking for the answer to the main question: did Sevastyanov have natural qualities to become a Wagnerian singer, and what prevented his dream from coming true? This is a topic for a separate article. Nevertheless, let us point out the two documented facts: the role of *Tannhäuser* was performed by Sevastyanov in Kazan and Samara in a total of eight performances, and it was “performed well” (the singer succeeded in “the last act, where he noted all the emotional ups and downs of his character with masterly skill”) (S-ov, 1910, p. 3); however, at that period he could not master the part of *Tristan* up to the required level. The story of preparing the *Tristan und Isolde* Kazan and Samara premieres is a work on the extremely complicated score with pure enthusiasm, without hope of success, knowing that the artistic result may not be expected in the short term. *The history of Tannhäuser*

¹⁸ The dates of S. Getsevich’s life are yet to be established; there is no such data in the article about him in the Great Biographical Encyclopedia (The Great Biographical Encyclopedia, n.d.).

was a success, which was recorded as early as in the Kazan reviews: “the artist, [...] brilliantly overcoming the exceptional difficulties of the title part, by the 4th or 5th presentation of the opera has achieved outstanding artistic height and dramatic effect in his performance.” (Y. D., 1909b, p. 754)

In general, the above materials prove the special role of Sevastyanov as an entrepreneur; he made titanic efforts to arrange his enterprise so well, that its artistic advantages were noted by contemporaries. We refer to the speech of A. Smirnov, the chairman of the theater commission, who described Sevastyanov’s brainchild as an “opera perfectly formed in every way.” Smirnov called production of “the opera *Tristan und Isolde*, marked by all theatrical Russia,” on the provincial stage a “merit to his native art”. He also singled out *Tannhäuser* as a successful performance and emphasized that the just-ended “opera season will forever remain one of the brightest pages of the local theater annals”, and the name of Sevastyanov “will always arouse sincere gratitude among all the best part of the local society.” ([Smirnov, A.], 1910b, p. 3)

As for the audience’s attitude towards the late Wagner, we admit that it was different: some listeners became interested in the “music of the future”, while others were in the shackles of conservatism. The plot of *Tristan* was perceived most sharply: the public of Samara in 1910 resembled the Saint Petersburg society of a decade before that, divided into Wagner admirers and opponents.

It should also be noted that the Samara performances were attended by Vsevolod Cheshikhin (1865–1934), a theater historian, the author of the first Russian translation of *Tristan* and the first Russian-language essay on the opera (*Artist*, 1894, pp. 31–47). At that time, he worked as a theater columnist for the *Volzhskoe slovo* newspaper and sent coverage of the Sevastyanov’s Samara enterprise to the Saint Petersburg magazine (Ch-in, 1909, p. 969, [Cheshikhin, V.], 1910a, p. 94, 1910b, p. 264). The fact that a well-known specialist in Wagner was living in the city suggests that acquaintance with the composer’s work was prepared by public opinion formed by an enlightened part of Samara society. Therefore, the hall for the performances of both *Tannhäuser* and *Tristan* was full ([Smirnov, A.], 1910a, p. 3). Samara’s audience was prepared not only by announcements, but also by discussions about Wagner and therefore looked more informed than the Kazan audience; while in Kazan three newspapers wrote about the upcoming *Tristan* premiere, but the occupancy of the hall at the performance left much to be desired (Kantor, 1997, p. 146).

What motives inspired Sevastyanov to set before the principal conductor and the orchestra, obviously not able to convey the required timbre and harmonic power, an overwhelming task of rehearsing Wagner’s most complex opera? It seems to us that *there can be one answer: tremendous courage in overcoming difficulties and the hope that the presented part of Tristan will become an application for the right to serve in the Imperial Theater.*

The experience gained in Samara helped Sevastyanov when he was offered employment in the Mariinsky Theater; for one performance on October 8, 1910 ([W.Z.], 1910, pp. 11–13) he became the understudy of the great Ivan Ershov in *Tannhäuser* ([Knorozovsky, I.], 1910, pp. 775–776), and his portrait was published in a central newspaper (“Sevast’yanov v ‘Tangeyzere,’” 1910, p. 756). Sevastyanov’s singer’s career interrupted dramatically: in the winter of 1911 he sang through the part of the Pretender (three performances staged by Vs. Meyerhold) while being ill and lost his voice. Sevastyanov’s further activity was related to opera directing at the Saint Petersburg Musical Drama Theater and the arrangement of opera enterprises, of which little is known.¹⁹

¹⁹ In the summer of 1911, an opera company led by Sevastyanov gave performances in Riga. *Teatr i zhizn’*, 1911, (13), p. 270.

The study led us to the following results.

➤ We have presented documents proving that Sevastyanov's Samara enterprise was a vivid example of collective Wagnerianism in the Russian provincial theater, outlining the phenomenon of like-minded teams; their efforts to perform their own staging of Wagner's operas were fueled, on the one hand, by the spirit of Bayreuth, and on the other hand, by the desire to excel in their professions, which allows us to call it a sustainable tendency in the culture of the Russian province, shaped up clearly by the 1910s.

➤ We have attributed the status of Alexandra Markova, the soloist of the Moscow Imperial Bolshoi Theater, the soloist of provincial theaters, as a "Wagnerian singer" and proved her role as a translator of Bayreuth traditions in performances of the Volga Region Enterprises.

➤ We have provided evidence of the artistic persuasiveness of Tannhäuser's image created by Vasily Sevastyanov on the stages of Kazan and Samara, which served as the basis for enrolling him in the staff of the Mariinsky Theater.

➤ Using the chronological table method, we have demonstrated the scale of exploring the Wagner's operas by provincial enterprises. We have expanded the list of regions that staged Wagner, adding centers such as Tallinn (Reval), Zhytomyr and Nikolaev to the list of theaters mentioned in the publications before: Riga, Kiev, Kharkov, Odessa, Warsaw and Tbilisi (Tiflis).

➤ We have emphasized the leading role of theatrical enterprises of the Volga region (Saratov–Samara–Kazan) and of Perm and Nizhny Novgorod, connected by common artistic resources, in popularizing Wagner's operas in the Russian provincial theaters.

➤ We have identified a group of provincial theaters in which Wagner's operas became famous thanks to touring events: Rostov-on-Don, Irkutsk, Tomsk.

➤ We have determined significant dates in the dynamics of Wagner's distribution in the Russian provincial theaters: 1895—premiere of *Tannhäuser* (Saratov–Samara); 1905—successful staging of *Lohengrin* (Saratov–Kazan); 1909/1910—premiere of *Tristan und Isolde* (Kazan–Samara)—and linked them with the cultural context of the Russian metropolises and the Bayreuth festival.

➤ We have accomplished the first stage of studying the popularity phenomenon of *Tannhäuser*, which pushed *Lohengrin* to the second position²⁰ (in Odessa, however, the demand for the latter was higher) and marked the gap between the two leading operas and *Die Walküre*, which was not included in the repertoire of Russian enterprises (but had admirers in Riga, Warsaw, Kiev and Odessa).

➤ We have identified the personalities of conductors keen on Wagner's music. The contribution of such conductors as J. Pribik, B. Plotnikov, J. Palice, V. Suk, M. Golinkin, E. Cooper and Y. Posen to the development of Wagner's reception in the Russian province may be studied in more detail in the next publications.

➤ We have proved that the very fact of the Wagner's operas being present in the repertoire of the provincial opera indicated of its creative viability. The provincial model of opera enterprises did not at all mean a distortion of the artistic values of Wagner's works. Thanks to the talent and enthusiasm of the performers and directors, the finest samples presented by the provincial opera enterprises achieved the artistic result noted by reviewers.

In the same year, he was invited as an "artist of the state opera" to four tours in Simferopol (Rossolimo's enterprise). *Teatr*, 1911, (830), p. 10.

²⁰ The study of the *Tannhäuser-Lohengrin* dichotomy will be the subject of subsequent publications.

Fig. 1. V. Sevastyanov as Tannhäuser at the Mariinsky Theater in 1910 (“Sevast’yanov v ‘Tangeyzere’”, 1910, p. 756).



Fig. 2. V. Sevastyanov—a soloist of the Bolshoi Theater in 1901. Photostudio of K. Fischer (Churakova et al., 2013).



* * *

Утверждая, что в конце XIX – начале XX века «ни одна другая страна не была так “заражена” Вагнером, как Россия», Э. Махрова называет в качестве причин не только художественные достоинства музыки, но активную роль русских певцов, грезивших об артистическом успехе в вагнеровском репертуаре и ставших его проводниками на императорские сцены Санкт-Петербурга и Москвы (Махрова, 2001). О том же периоде, Л. Сабанеев пишет: «в те годы только императорские театры могли рискнуть исполнять вагнеровские «музыкальные драмы»: частные театры не имели для этого ни средств, ни артистических сил» (Сабанеев, 2005, с. 3–4). Приведенные высказывания выглядят как «предвидение» и «заблуждение» по отношению к теме «Вагнер и российская провинция». Доказательством стали новые материалы о постановках Поволжскими антрепризами опер Вагнера.

После выхода в свет масштабного собрания материалов о театральной жизни российской провинции 1890–1917 годов, называемого в статье «Хронограф 2» (История русской музыки (далее — ИРМ). Кн. 2, 2011), собравшего информацию по провинциальным антрепризам из столичной музыкально-театральной периодики и книг российских краеведов, могло сложиться мнение, что открыть новое невозможно. Однако систематизация материалов Хронографа и дополнение его местными (самарскими) документами позволяет внести ряд существенных уточнений, касающихся изучения феномена проникновения Вагнера из

столиц в провинцию, позволяет убедиться, что эта «волна» захлестнула не только театры, исторически связанные с Западной Европой, но и традиционные русские города.

Материалы настоящей статьи о роли театров Поволжья (Саратов — Самара — Казань), а также о вкладе музыкально-театральных деятелей в распространение опер Вагнера существенно расширяют научное представление о географии российского вагнерианства и персоналиях, внося вклад в создание рецептивной истории вагнеровской традиции в России. В частности, они позволяют включить в список провагнеровских периферийных центров, наметившийся в труде R. Barilett (Barilett, 1995, p. 73), новые названия.

Географический аспект попадает в фокус социологического исследования Н. Salmi, в котором проведен анализ посещаемости Байройта в XIX веке (1876, 1882, 1888, 1891, 1896, 1899) и доказано, что количество паломников из России превышало суммарный результат посетителей из Швеции, Финляндии и Прибалтики (Salmi, 2005, p. 179). Выявленные в настоящей статье персоналии театральных деятелей, бывавших в Байройте, могут внести существенные коррективы в установление географии «малой родины» гостей фестиваля, их сословной принадлежности и целей приезда, конечно, при условии расширения госпожой Н. Salmi верхней хронологической границы исследования.

Новые материалы — это архив краеведа Ю. Фавстова (1929–2017), составившего летопись оперных постановок в Самаре и передавший ее автору настоящей статьи, которые были дополнены рецензиями из самарской и центральной периодики, что позволило в итоге заполнить два «белых пятна» Хронографа 2. Первое — не попавший в книгу факт о постановке «Тангейзера» в Саратове в сезоне 1894/1895 годов. Второе — ускользнувшая от внимания составителей заметка о премьере «Тристана и Изольды» в Самаре в 1910 году (Русская музыкальная газета, 1910, с. 397). Благодаря сравнению новых материалов с контекстом музыкально-театральной жизни России, наметились положения о феномене оперной антрепризы провинции и региональных особенностях рецепции Вагнера, актуальные для проблематики истории музыки, истории театра, социологии музыки, музыкального краеведения.

В связи с заявленной темой встает вопрос о *смысловом поле термина «провинциальный театр»*. Применительно к рассматриваемому периоду он имеет, с нашей точки зрения, два смысловых варианта. Первый — *«провинциальный театр Российской Империи»* — указывает на все нестоличные театры (по аналогии с рубриками «Театральная провинция», «Провинциальный театр»). Сегодня эта дефиниция не способна дифференцировать отличия, связанные с культурной ориентацией театров и использованием разных языков в исполнении Вагнера. Данный термин применим для общего представления культурных процессов Российской Империи.

Второй вариант термина — *«русский провинциальный театр»* — позволяет выделить группу периферийных театров, где оперы исполнялись в русском переводе. К традиционным русским музыкально-театральным центрам — Саратов, Самара, Казань, Нижний Новгород, Пермь, Ростов-на-Дону, Таганрог, Астрахань, Екатеринбург, Иркутск — примыкал Баку, в котором русские и зарубежные оперы звучали на русском языке. Театры Тифлиса и Одессы, приблизившиеся в 1910-е годы к традиции русского провинциального театра, занимают промежуточное положение, ибо в них было принято многоязычие: зарубежные оперы пели на языке оригинала, в переводе на другие языки и в русском переводе.

В настоящей статье использован термин «оперная антреприза» как частная форма организации музыкально-театрального дела, характеризующаяся краткосрочностью

и мобильностью. В рассматриваемую эпоху неантрепризными были только Императорские театры, содержавшие постоянные составы оркестров, хора и солистов. Провинциальные театры были антрепризными и, как следствие, многожанровыми.

Постоянной оперной труппы в то время не имел ни один провинциальный театр. Здание театра сдавалось антрепренерам, которые, скомплектовав несколько трупп (драматическую, оперную, опереточную), перемещали их по разным театрам, обновляя состав исполнителей. Практиковался также обмен с оперными товариществами (Театр и искусство. 1897, № 2, с. 39). Антрепризная модель провинциального театра страховала антрепренеров от «синдрома усталости» театральной публики, подразумевала обширность репертуара и его ротацию. Оперы Вагнера, безусловно, привлекали организаторов антреприз, поскольку на этого композитора зарождалась «мода» (Махрова, 2001). Изучение заявленной темы выделяет из общего потока театральных антреприз наиболее профессиональные, ибо за постановку Вагнера брались оперные труппы, возглавляемые компетентным дирижером, знакомым с партитурами композитора и приглашавшим солистов, обладающих соответствующим потенциалом.

Одной из особенностей оперы в провинции был камерный состав оркестра. В театре на 400–600 зрительских мест яма предполагала оркестр из 28–32 человек (ИРМ. Кн. 2, с. 57, 71). Просторные ямы, позволявшие уместить полный состав оркестра, появились в театральных зданиях, воздвигнутых по специальным проектам под оперу. К ним относятся: Рига (1863, 1300 мест), Одесса (1887, 1200 мест), Тифлис (1896, 1200 мест), Киев (1901, 1650 мест), Саратов (1904, 1250 мест), Баку (1911, 1500 мест), Екатеринбург (1912, 1200 мест)¹. По нашим наблюдениям, максимальный состав оркестра, работавший в больших залах (Одесса, сезон 1913–1914), достигал 65 человек (ИРМ. Кн. 2, с. 162). Говоря о театральных традициях Самары, следует напомнить, что ее театр входил в «золотую девятку» провинции², и появление оперы на его сцене усилило позиции города как крупного театрального центра.

Обозначим причины выдвижения на передовые позиции в середине 90-х годов XIX века театров Саратова и Самары, совпавшие по времени с началом массового увлечения Вагнером³, что и определило нижнюю хронологическую границу исследования (верхняя граница мотивирована началом войны с Германией, наложившей запрет на музыку композитора).

С 1870-х годов театральная жизнь Поволжья детерминировалась культурой Казани, где работали крепкие оперные антрепризы, выезжавшие летом на гастроли. С 1890-х годов, с постройкой железной дороги и мостов через Волгу, связавших через Самару и Саратов центр с Уралом и Сибирью, эти города, став крупными транспортными узлами, стремительно развивались, что оказало влияние на изменение направления потока прибывающих

¹ Данные о вместимости залов взяты с сайтов театров.

² Начиная карьеру в Самаре Пелагея Стрепетова (впоследствии артистка Александринского театра) называет «золотую девятку», на которую указывали антрепренеры: это театры Киева, Харькова, Одессы, Казани, Тифлиса, Воронежа, Ростова-на-Дону, Саратова и Самары (Стрепетова, 1934, с. 326). В «золотой девятке» ведущих театров, ставивших и принимавших оперу, место Воронежа занимает Пермь.

³ Импульсом стали блистательные гастроли 1889 года передвижной немецкой труппы А. Ноймана с участием оркестра и хора Мариинского театра, когда четырежды были даны оперы тетралогии «Кольца нибелунгов» и с оркестром репетировал байройтский дирижер К. Мук (тщательная работа которого вызвала восторг присутствовавших на репетициях А. Глазунова и Н. Римского-Корсакова), благодаря чему публика познакомилась с живой байройтской традицией (Малкиель, 2009).

артистов. Самара, находясь между Казанью и Саратовом, оказалась в самом выгодном положении: город стал принимать оперных артистов не только из двух Поволжских городов, но также из столиц, чем серьезно упрочил свои позиции (Мжельская, 2002, с. 37–64). Казань же постепенно ушла на периферию, уступив первенство Саратову (Кантор, 1997, с. 75).

К 90-м годам XIX века в Самаре сформировался круг зрителей-слушателей, в сферу интересов которого проникла опера: любители музыки из просвещенных сословий, представители творческих профессий, учительство и студенчество. Появились купцы-меценаты, содержавшие большие хоровые капеллы, коллекционировавшие мощные певческие голоса (Мжельская, автореферат, 2002, с. 8, 11, 16–18). Все они составили публику Самарского театра, ставшего привлекательным для антрепренеров с точки зрения наполняемости зала.

Оперы Вагнера в театрах российской провинции

Таблица 1⁴ ставит задачи выявить: 1) персоналии дирижеров и режиссеров-вагнерианцев; 2) популярность опер Вагнера. Новые материалы выделены заливкой. Сведения о киевских антрепризах уточнены по (Зинькевич, 2001, с. 189, 191). Данные о томских антрепризах почерпнуты из (Вавилов, Ткаленко, 2015, с. 68–69).

Таблица 1. Хронология постановок опер Вагнера в провинциальных театрах Российской Империи: антрепризы, дирижеры, режиссеры⁵

Сезон	1890–1891	1891–1892	1892–1893	1893–1894	1894–1895
РИГА Городской (немецкий) театр				Отрывки: Л. Голландец Лоэнгрин Валькирия март 28 (С. 21)	Нюрнбергские мейстерзингеры ноябрь 25 (С. 23)
КИЕВ Городской театр	Лоэнгрин нояб. 19, янв. 17 Тангейзер янв. 27 (С. 10) Тов-во арт. п/у И. Прянишникова Дир. <i>И. Прибик</i>	Лоэнгрин (С. 15)		Лоэнгрин сент. 27 Л. Голландец окт. 25 антр. Сетова	
САРАТОВ Городской театр	Товарищество артистов п/у Н. Унковского		Товарищество артистов п/у Н. Унковского Дир. И. Палицын		Тангейзер (3) Тов-во арт. п/у Н. Унковского Дир. <i>Б. Плотников</i>
САМАРА Городской театр	Гастроли Сарат. тов-ва п/у Н. Унковского (на пути в Оренбург) Два спектакля конец мая – начало июня // СГ ⁶ . 1891. 30 мая.		Гастроли Казан. тов-ва п/у Перовского апр. 22–26 Гастроли Сарат. тов-ва п/у Н. Унковского май 17–31 // СГ. 1893. 25 апр., 19 мая – 4 июня.	Гастроли Тов-ва Имп. Москов. театра п/у Н. Вельяшева июнь 15–27 // СГ. 1894. 15, 23, 24 июня. Архив Ю. Фавстова	Тангейзер Тов-во арт. п/у Н. Унковского Дир. <i>Б. Плотников</i> июль 18 // СГ. 1895. 20 июля. С. 2.

⁴ Развернутая информация опубликована в Хронографе 2, здесь же указаны страницы издания.

⁵ Содержание таблицы не является окончательным и будет дополняться по мере выявления новой информации по операм Вагнера в провинции.

⁶ СГ — «Самарская газета» (1883–1907) была основана антрепренером самарского театра И. Новиковым как ежедневное общественно-литературное издание. Здесь работали М. Горький (1895–1897), С. Скиталец (Петров) (1896 – начало 900-х, подпись *С.П.*). Публиковались также критик, историк театра В. Чехихин-Ветринский (подпись *В. Чинь*), историк Самарского театра А. Смирнов (подпись *С. С-овъ*).

<i>Сезон</i>	1895–1896	1896–1897	1897–1898	1898–1899	1899–1900
ОДЕССА Оперный театр				Лоэнгрин Антр. В. Серебрякова Итал. певцы (С. 44)	Лоэнгрин (10) Тангейзер (4) Итал. опера ок. сезона февр. (С. 53)
РИГА Городской (немецкий) Театр			Валькирия дек. (С. 34) Зигфрид март 16 (С. 40) Дир. <i>Реккентин</i>	Тангейзер сент. 9 Дир. <i>Вальтер</i> (С. 42)	
САРАТОВ Городской театр			Тангейзер Антр. М. Бородая Дир. <i>И. Палицын</i> (С. 33, 35, 36)		Тангейзер Антр. М. Бородая нояб. – февр. Дир. <i>И. Палицын</i> (С. 49)
САМАРА				Тангейзер Антр. М. Бородая май 9 – июнь 6 Дир. <i>И. Палицын</i> Архив Ю. Фавстова	Казан.-Сарат. тов-во май 25 – июнь 9 Дир. <i>И. Палицын</i> Тов-во арт. Имп. СПб. и Моск. тетр. Июль Дир. В. Зеленый
КАЗАНЬ Городской театр			Тангейзер Антр. М. Бородая сент. 8 Дир. <i>И. Палицын</i> (С. 33)		Тангейзер Антр. М. Бородая осень–зима Дир. <i>И. Палицын</i> (С. 50)
Н.НОВГОРОД Ярмарочный театр				Тангейзер Тов-во Я. Любина и М. Салтыкова лето – осень Дир. <i>Э. Купер</i> (С. 47)	Тангейзер Тов-во Я. Любина и М. Салтыкова июль – авг. Дир. <i>Э. Купер</i> (С. 56, 59)
ПЕРМЬ Казенный театр		Тангейзер январь 23 Дир. <i>Б. Плотников</i> <i>Оркестр</i> <i>22 человека</i> (С. 29)	Тангейзер сент. – окт. Дир. <i>Б. Плотников,</i> реж. <i>Н. Боголюбов,</i> хорм. <i>М. Голлинкин</i> (С. 33)	Лоэнгрин Антр. театр. дирекции Дир. <i>Б. Плотников</i> (С. 44)	Лоэнгрин Антр. театр. дирекции Дир. <i>Б. Плотников</i> (С. 51)
НИКОЛАЕВ			Тангейзер Нояб. – февр. Дир. <i>И. Палицын</i> (С. 35)		

Сезон	1900–1901	1901–1902	1902–1903	1903–1904	1904–1905
КИЕВ Оперный театр		Тангейзер Антр. М. Бородая сент.–окт. Дир. <i>И. Палицын</i> <i>Э. Купер</i> – 2-й (С. 66, 70)	Тангейзер (воз.) Антр. М. Бородая Дир. <i>И. Палицын</i> нояб. (С. 76)		Итоги сезона 1904–1905 Вагнер был пред- ставлен в 9 операх: Тангейзер 17, Лоэн- грин 10, Тристан 5, Мейстерзингеры 1, Золото Рейна 1, Валькирия 6, Зигфрид 4, Гибель богов 5. Весь цикл «Кольца Нибе-лун- гов» был дан 1 раз в РИГЕ. «Лоэнгрин» ставился впервые в КАЗАНИ и САРА- ТОВЕ, а «Тангей- зер» добрался даже до ЖИТОМИРА. (РМГ. 1905. № 42. Стб. 1011–1013.)
ОДЕССА Оперный театр	Лоэнгрин Дир. <i>Пагани, Барбини</i> (С. 60)	Тангейзер Антр. М. Бородая Дир. <i>И. Палицын</i> май (С. 73)			
ЖИТОМИР Городской театр			Тангейзер дек. 16 Антр. А. Эйхенвальда (С. 77)		
РИГА Городской (немецкий) театр		Гибель богов (впер.) февр. Дир. <i>Онезорг</i> (С. 64, 70)			
РЕВЕЛЬ Городской театр		Тангейзер Нем. оп. труппа (С. 66)			
ВАРШАВА Большой театр		Лоэнгрин (9) Тангейзер (4) январь–июнь Дир. и гл. реж. <i>Э. Млынарский</i> (С. 70, 73, 74)	Валькирия февр. 11 (польск.) Дир. <i>Подести</i> (С. 75, 80)		
САРАТОВ Городской театр с 1904 г. Оперный театр		Тангейзер (3) январь–февр Антр. Собольщикова-Са- марина Дир.: <i>В. Сук, М. Голинкин</i> Орк. 32 чел. Реж. <i>Н. Боголюбов</i> (С. 71)	Тангейзер Антр. Собольщ.- Самарина (С. 79)		Тангейзер Лоэнгрин (3) февр. 5, 18, 26 Оперн. тов-во п/у Собольщ.- Самарина Дир.: <i>Я. Позен</i> Реж. <i>Н. Боголюбов</i> (С. 99, 100)
САМАРА Городской театр	Гастроли Казан.-Сарат. тов-ва п/у Н. Миклашевского май 28 – июнь 3 Дир. <i>А. Эйхенвальд</i> Архив Ю. Фавстова				

<i>Сезон</i>	1900–1901	1901–1902	1902–1903	1903–1904	1904–1905
КАЗАНЬ Городской театр		Тангейзер сент. Антр. Соболец.- Самарина. Дир.: <i>В. Сук, М. Голинкин</i> Орк. 32 чел. Реж. <i>Н. Боголюбов</i> (С. 65)	Лоэнгрин (вп.) Тангейзер (возоб.) сент. Антр. Соболец.- Самарина Дир.: <i>В. Сук</i> , реж. <i>Н. Боголюбов</i> (С. 75, 79)		Тангейзер Лоэнгрин Оперн. тов-во п/у Соболец.- Самарина Дир.: <i>Я. Позен</i> Реж. <i>Н. Боголюбов</i> (С. 99, 100)
Н.НОВГОРОД Ярмарочный те- атр	Тангейзер Антр. М. Бородая лето (С. 59)				
ЖИТОМИР Городской театр					Тангейзер февр. 17 (С. 99)
ИРКУТСК Городской театр			Тангейзер Антр. п/у И. Вольского и Н. Денисова (С. 79)		
РОСТОВ-Н/Д Городской театр	Тангейзер сент. (С. 57) Дир. <i>Э. Кутер</i>				
ТИФЛИС Казенный оперный театр	Лоэнгрин (5) январь – апр. Гастр. итал. певцов (С. 60, 61)	Тангейзер Лоэнгрин Дир. <i>Барбини</i> (С. 64)			
ХАРЬКОВ Городской театр	Тангейзер Антр. п/у П. Зурабова Х. – КИЕВ – КИШИ НЕВ – ТАГАНРОГ – РОСТОВ-Н/Д – ЕКАТЕРИНОДАР – КИСЛОВОДСК Реж. <i>И.Г. Питоев</i> . Дир. <i>Пагани</i> (С. 63)				

<i>Сезон</i>	1905–1906	1906–1907	1907–1908	1908–1909	1909–1910
РИГА Городской (немецкий) театр	Лоэнгрин (2) авг. 26, март 21 Моряк-скиталец (2) сент. 9, 12 Тристан и Изоolda (4) сент. 15, дек. 28, февр. 4, 10 Тангейзер (3) дек. 20, янв. 27, февр. 13 Валькирия февр. 23 Гибель богов март 2 (С.113, 115, 116, 117, 119) РМГ. 1905. № 42. Стб. 1021–1022.	Лоэнгрин (2) авг. 20, сент. 29 Моряк-скиталец [Летучий голландец] авг. 29 (С. 124, 125)		Тристан и Изоolda Ф. Мейер, Котес. Гастроли солистов Венских театров: Р. ван Хельвойрт-Пелль, И. Рейнхардт Б. Роглер (Хемниц) (С. 140)	
КИЕВ Оперный театр	Лоэнгрин янв. 21, 26 (С. 117)			Валькирия Впервые янв. 31 Антр. п/у С. Брыкина Дир. <i>Пагани</i> (С. 139)	
ВАРШАВА Большой театр		Валькирия возобн. окт. 3 на польском яз. (С. 125)			
САМАРА Городской театр					Тангейзер (3) янв. 4, 15, февр. 24 Тов-во п/у В. Севастьянова Тристан и Изоolda февр. 6 Дир. <i>М. Голинкин</i> Реж. <i>С. Гецевич</i> Тангейзер, Тристан — В. Севастьянов
КАЗАНЬ Городской театр	Лоэнгрин май 19 (С. 121, 122)				Тангейзер (5) Тов-во п/у В. Севастьянова Тристан и Изоolda окт. – нояб. Дир. <i>М. Голинкин</i>

<i>Сезон</i>	1905–1906	1906–1907	1907–1908	1908–1909	1909–1910
САРАТОВ Городской театр	Тангейзер (2) января 18, 28 Антр. Н. Вронского (Мандельштама) Дир. <i>Асланов, Энгель</i> (С. 111, 114, 115)				
<i>Сезон</i>	1910 – 1911	1911 – 1912	1912 – 1913	1913 – 1914	1914 – 1915
РИГА Городской (немецкий) театр			Летучий голландец [М-Скиталец] Риенци Тангейзер Кольцо Нибелунгов (отд. части) Лето 1913 (С. 161)		
ОДЕССА Оперный театр	* Итоги зимнего сезона 1912/1913: 14 русских опер и 18 опер зарубежных композиторов. Сыграно опер. спектаклей: Чайковского – 32, Рим.-Корсакова – 25, Верди – 16. Оперетты – 20 спектаклей. (С. 157)	Валькирия (9) впервые, декабрь 2 Антреприза М. Багрова. (27 опер, из которых 15 русских) Реж. <i>Н. Веков</i> , Дир.: <i>А. Пазовский</i> <i>И. Прибик</i> (С. 149)	Лоэнгрин декабрь Дир. <i>И. Прибик</i> . Уч.: Борина, г-жа Нестеренко, Милова, Розанов, Залевский, Сергеев, Ольховский (С. 156) См. *	Валькирия Тристан и Изольда октябрь 17 Тангейзер ноябрь 12 вп. на рус. яз. Антр. А. Сибирякова Хор 85 чел. Орк. 65 чел. Гл. реж. <i>А. Эйхенвальд</i> <i>Дирижеры:</i> <i>И. Прибик</i> <i>И. Палицын</i> Оперы Вагнера шли 24 раза (С. 162, 163, 165)	
ВАРШАВА Большой театр			Лоэнгрин (14) сентябрь – май Приглашенные итал. певцы (С. 160)		
ТИФЛИС Казенный оперный театр			Лоэнгрин Дир.: <i>Ив. Палиев</i> <i>В. Зеленый</i> <i>Зах. Палиев</i> Хор 50 чел. Реж. <i>Шостан</i> , (С. 153)		

Сезон	1910–1911	1911–1912	1912–1913	1913–1914	1914–1915
ХАРЬКОВ		Тангейзер янв. Тов-во п/у <i>М. Ипполитова-Иванова</i> Реж. <i>Н. Боголюбов</i> (С. 150)			
КАЗАНЬ Городской театр				Тангейзер февр. – апр. Антр. В. Образцова Дир.: <i>Я. Позен, Б. Гесс.</i> Реж. <i>М. Максаков</i> Тангейзер – <i>А. Секар-Рожанский</i> (С. 164)	
Н.НОВГОРОД Ярмарочный театр Фигнера			Тангейзер впервые авг. – окт. (С. 152)		
ИРКУТСК Городской театр				Лоэнгрин Антр. братьев Гонсалес (С. 170)	
ТОМСК Общественное собрание			Тангейзер ноябрь 24 Антр. М. Максакова А. Секар-Рожанский (Тангейзер) Дир. <i>Б. Гесс</i> Реж. П. Россолимо Орк. 30 чел.	Лоэнгрин июль 31 Антр. братьев Гонсалес	

Благодаря Таблице 1, становится возможным *расширить географические показатели востребованности опер Вагнера в театрах Российской Империи*. Наряду с отраженными в публикациях центрами — *Ригой* (занимавшей первую позицию по частоте и разнообразию вагнеровских постановок), *Киевом, Харьковом и Одессой* (вырвавшейся в авангард к 1913 году благодаря постановке четырех опер, в том числе «Валькирии» и «Тристана»), *Варшавой* (поставившей на польском языке «Лоэнгрин», «Тангейзера» и особенно полюбившей «Валькирию»), а также *Тифлисом–Тбилисси* (в котором «Лоэнгрин» исполняли на итальянском, а «Тангейзера» на русском) обозначаются театры, о причастности которых к Вагнеру научной общественности не известно, это:

Ревель–Таллинн (Эстония), Житомир и Николаев (Украина), принимавшие гастролирующие антрепризы с «Тангейзером» (соответственно, немецкие и русские).

Карта русских провинциальных театров, ставивших Вагнера, выглядит следующим образом:

роль лидера выполняет Поволжье: Саратов — Самара — Казань (которые обмениваются антрепризами, ставившими «Тангейзера», «Лоэнгрин», и озвучивают заявку на «Тристана»); несколько особняком стоит Нижний Новгород («Тангейзер» в собственных ярмарочных антрепризах);

Пермь с антрепризами казенного театра («Тангейзер» и «Лоэнгрин»);

Иркутск и Томск (большие антрепризы из центра, осуществившие постановки «Тангейзера», и «Лоэнгрин», исполненный итальянской труппой летом 1914 вопреки запрету на Вагнера);

Ростов-на-Дону («Тангейзер» в постановке гастролирующих антреприз).

Данная «карта», безусловно, будет дополняться (в первую очередь, материалами из традиционных театральных центров, таких, например, как Екатеринбург⁷). Вместе с тем расширение документальной базы не опровергнет выдвигаемого автором настоящей статьи положения о лидирующей роли Поволжских театров Саратова, Самары и Казани в приобретении граждан Российской Империи к миру оперных образов Вагнера, о становлении плеяды талантливых дирижеров и певцов, увлеченных Вагнером и оттачивавших свой талант в процессе работы над его сложной и яркой музыкой.

По Таблице 1 выявляются наиболее популярные оперы Вагнера, как это сложилось в провинциальных театрах. Отдельные авторы допускают субъективизм выводов о популярности (востребованности) музыки композитора. Так, М. Малкиель, обобщая материалы монографии «Рихард Вагнер и русская культура» (Гозенпуд, 1990) и Ежегодника императорских театров без необходимой в этом случае статистики называет «самой репертуарной оперой» Мариинской сцены «Лоэнгрин» (Малкиель, 2009). Автору настоящей статьи удалось установить, что в русских провинциальных театрах самой популярной стала опера «Тангейзер». В Таблице 2 суммировано количество постановок и проката опер Вагнера (цифры предварительные), и доказано, что в провинции «Лоэнгрин» уступал в популярности «Тангейзеру».

Таблица 2. Количество опер Вагнера, поставленных в провинциальных антрепризах Российской Империи (1890–1914)

	1890/91	1891/92	1892/93	1893/94	1894/95	1895/96	1896/97	1897/98	Всего
<i>Тангейзер</i>	1	–	–	1	3	–	1	6	12
<i>Лоэнгрин</i>	1	1	–	1	1	–	–	–	4
<i>Валькирия</i>	–	–	–	–	–	–	–	1	1
<i>Тристан</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Гиб. богов</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Зигфрид</i>	–	–	–	–	–	–	–	1	1
<i>М. Скиталец</i>	–	–	–	1	–	–	–	–	1
<i>Золото Рейна</i>	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<i>Мейстерзинг.</i>	–	–	–	–	1	–	–	–	1
Всего	2	1	–	3	5	–	1	9	20

	1899/1900	1900/01	1901/02	1903/04	1904/05	1905/06	1906/07	1907/08	Всего
<i>Тангейзер</i>	3	7	9	12	5	–	17	5	58

⁷ О Екатеринбурге после публикации Хронографа вышла в свет книга: Девятова О.Л. Живая жизнь театра. Вековая панорама, премьеры, мастера: монография. Екатеринбург: Автограф, 2012. 650 с.

Лоэнгрин	2	11	6	10	1	–	10	4	44
Валькирия	–	–	–	–	2	–	6	1	9
Тристан	–	–	–	–	–	–	5	4	9
Гиб. богов	–	–	–	–	6	–	–	–	6
Зигфрид	–	–	–	–	5	–	–	–	5
М. Скиталец	–	–	–	–	–	1	2	–	3
Золото Рейна	–	–	–	–	2	–	–	–	2
Мейстерзинг.	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Всего	5	18	15	22	21	1	40	14	136

	1906/07	1907/08	1908/09	1909/10	1910/11	1911/12	1912/13	1913/14	Всего
Тангейзер	–	–	–	8	–	–	6	2	16
Лоэнгрин	2	–	–	–	–	–	6	1	9
Валькирия	1	–	1	–	–	9	6	–	17
Тристан	–	–	1	2	–	–	6	–	9
Гиб. богов	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Зигфрид	–	–	–	–	–	–	–	–	–
М. Скиталец	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Золото Рейна	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Мейстерзинг.	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Всего	4	–	2	8	–	9	24	3	52

ИТОГО	Тангейзер – 86	Валькирия – 26	Гибель богов – 6	М. Скиталец – 5	208
	Лоэнгрин – 57	Тристан и Изольда – 18	Зигфрид – 6	Золото Рейна – 2	
			Мейстерзингеры – 1		

Таблица 1 позволяет назвать имена семи дирижеров, которых в большей или меньшей степени можно отнести к вагнерианцам, поскольку в условиях провинции они имели смелость организовывать работу над двумя и более вагнеровскими партитурами, воспитывали оркестрантов и солистов, добиваясь в ряде случаев художественного результата. К ним относятся:

- *Иосиф Вячеславович Прибик* (1855–1937) — выпускник Пражской консерватории (пианист, дирижер, композитор). Директор Смоленского отделения ИРМО. Первым поставил «Тангейзера» на частной сцене в московской антрепризе И. Прянишникова (1892/1893) (ИРМ. Кн. 1, с. 314). Работал главным дирижером в провинциальных театрах Юго-Запада России (Харьков, Львов, Киев, Тбилиси). В 1904 году возглавлял городской оркестр в Одессе, в концертах которого исполнял увертюру к «Тангейзеру», симфонические фрагменты из «Валькирии», «Золота Рейна» (ИРМ. Кн. 2, с. 410, 481). В преддверии 100-летия композитора инициировал в Одесском театре «вагнеровскую серию» (1911/1912, 1912/1913), где сначала поставил «Валькирию», выдержавшую 9 представлений. В юбилейный сезон возобновил «Лоэнгрину» (ИРМ. Кн. 2, с. 156), впервые поставил на русском языке «Тангейзера» и завершил вагнеровский цикл «Тристаном и Изольдой», заглавные партии в котором исполнили М. Черкасская (Мариинский театр) и А. Димано (Италия). Спектакли ставили с расширенным составом хора, был увеличен оркестр, и этот «фестиваль» из 24 спектаклей вылился в масштабную акцию «приношения гению», став самым ярким событием театральной жизни провинции (ИРМ. Кн. 2, с. 162).

- *Борис Сергеевич Плотников* (1865–1914) — выпускник Московской консерватории, оперный концертмейстер, дирижер провинциальных театров и Русской частной оперы, участник концертов Кружка любителей русской музыки (Балашов, 2008, с. 9). Увлёкся Вагнером в Москве. Первым поставил «Тангейзера» на русском языке в Саратове и Самаре (1895, антреприза Н. Унковского) (Самарская газета, 1895, 20 июля, с. 2). Работал главным дирижером в театральном оркестре Перми, и в течение 1897–1900 годов под его руководством по два сезона подряд шли «Тангейзер» (ИРМ. Кн. 2, с. 29, 32) и «Лоэнгрин» (ИРМ. Кн. 2, с. 44, 51).

- *Иван Осипович Палицын* (1868–1931) — выпускник Киевского музыкального училища (класс скрипки О. Шевчика) и медицинского факультета Московского университета, в оркестре которого стажировался вторым дирижером у М. Эрдмансдерфера (соратника Ф. Листа и П. Чайковского). В течение 1897–1903 по приглашению Бородая руководил оркестрами оперных антреприз. Поддерживая в хорошем состоянии огромный репертуар, неизменно включал в него «Тангейзера», которого поставил в театрах Казани — Саратова (1897, 1899) (ИРМ. Кн. 2, с. 33, 35, 49), Самары (1899) (Архив Ю.К. Фавстова) и Николаева (1897, 1899) (ИРМ. Кн. 2, с. 35). В 1901–1903 Бородай арендовал южные театры, и «Тангейзер» под руководством Палицына был поставлен в Киеве (1901–1902) (ИРМ. Кн. 2, с. 66, 70, 76), Одессе (1902) и Таганроге (ИРМ. Кн. 2, с. 73). Работал в Опере Зимина. В сезоне 1913/1914 в качестве второго дирижера у Прибика реализовывал цикл вагнеровских постановок в Одесском театре (ИРМ. Кн. 2, с. 162–163). После 1917 года — профессор Киевской консерватории. Заслуги дирижера были отмечены званиями Заслуженного артиста Республики и Героя труда (1925).

- *Вячеслав Иванович Сук* (1861–1933) — выпускник Пражской консерватории (скрипка, композиция). Концертмейстер и дирижер оркестров (в течение 20 лет) провинциальных театров (Харьков, Таганрог, Вильно, Минск, Киев, Одесса). Осуществил несколько постановок «Тангейзера» и «Лоэнгрин» в Саратове и Казани (1901/1902, 1902/1903) (ИРМ. Кн. 2, с. 65, 71, 75, 79). С 1906 года стал главным дирижером Большого театра (под его руководством были поставлены «Валькирия», «Зигфрид», «Лоэнгрин»). Также работал главным дирижером оперного театра им. Станиславского. Народный артист Республики (1925) (Ремезов, 1951, с. 4, 13, 16).

- *Эмиль Альбертович Купер* (1877–1960) — выпускник Одесского музыкального училища (скрипка, композиция), частный ученик А. Никиша, от которого воспринял идеи вагнерианства. Возглавлял оркестр в антрепризе Я. Любина — М. Салтыкова, с артистами которой дважды ставил «Тангейзера» в театре Нижнего Новгорода (1898, 1899) и Ростова-на-Дону (1900/1901, 1905/1906) (ИРМ. Кн. 2, с. 47, 56, 57, 59). Дирижер оркестра частных антреприз в петербургском Новом летнем театре (1903–1907) (ИРМ. Кн. 1, с. 418, 459). С 1907 — дирижер Оперы Зимина, в которой поставил оперу «Нюрнбергские мастерзингеры» (1909) (ИРМ. Кн. 1, с. 138). Публиковал в печати статьи о Вагнере. Заняв пост второго дирижера Большого театра, поставил на его сцене «Золото Рейна» (1912) (ИРМ. Кн. 1, с. 166) и парижскую редакцию «Тангейзера» (1914) (ИРМ. Кн. 1, с. 517). С 1922 года жил и работал за рубежом (Париж, Рига, Чикаго, оперные театры Нью-Йорка и Монреаля).

- *Марк (Мордехай) Маркович Голинкин* (1875–1963) — выпускник Варшавской консерватории (контрабас, фортепиано, композиция). Начинал как хормейстер в провинции. Поставил три оперы Вагнера («Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда») в Саратове и Казани (1902–1903, 1906) и казанско-самарской антрепризе В. Севастьянова (1909/1910) (Волжское слово. 1910. 9 февраля, с. 3). Главный дирижер петербургского Народного Дома

им. Императора Николая II, соратник Ф. Шаляпина, выделявшего его из всех капельмейстеров Петербурга. Разделял идеи Вагнера об объединяющей роли оперного театра. С 1923 жил и работал в Палестине (Израиль), где основал национальную оперную труппу. Создатель Института музыкальных наук (Махон ле-мад'эй музыка) [<https://eleven.co.il/jewish-art/music/11234/>].

- *Я.А. Позен* — альтист, дирижер, отдавший более 20 лет провинциальным театрам (Кантор, 1997, с. 103). Начиная в Екатеринбурге (1894), Тифлисе (1895), Ялте (1897), Казани (1900) как альтист в составе квартета и в качестве дирижера местных оркестров. Работал главным дирижером в ряде антреприз провинции (Тифлис — Баку, антр. Н. Фигнера, 1904; Саратов, «Передвижная опера» Д. Южина, 1912). Поставил «Тангейзера» в Иркутске (1902/1903) и Казани (1911/1912) с замечательным А. Секар-Рожанским в заглавной партии. Осуществил совместно с Н. Боголюбовым постановку «Лоэнгрина» на сценах Казани и Саратова (1904/1905) (ИРМ. Кн. 2, с. 19, 88, 91, 99, 100, 164, 208, 227, 257).

Большой вклад в продвижение опер Вагнера на сцены Перми, Казани, Саратова, Харькова внес *режиссер Николай Николаевич Боголюбов* (1870–1951), сотрудничавший с такими дирижерами, как Б. Плотников, В. Сук, Я. Позен, М. Ипполитов-Иванов (ИРМ. Кн. 2, с. 33, 75, 79, 99–100, 105). Благодаря его брошюрам, в доступной форме доносившим до зрителей содержание опер «Лоэнгрин» и «Тангейзер» (изданными в Перми, 1889 и Казани, 1901, 1904), они стали понятны массовой аудитории и постепенно обрели популярность. Боголюбов совершил поездку на фестиваль в Байройт, познакомив массового читателя со своими впечатлениями (Боголюбов, 1913).

Выявленная благодаря Таблице 2 популярность оперы «Тангейзер», отражавшая предпочтение большинства антреприз, может иметь ряд толкований, основанных на анализе музыки и либретто. *Выскажем авторскую версию*. Можно понять дирижеров, склонявшихся к «Тангейзеру». Увертюра к опере, обладавшая самостоятельной художественной целостностью, являла яркий образец программного симфонизма (композитор сопроводил ее указаниями на характер музыки⁸) и давала возможность показать темброво-динамические возможности оркестра. «Тангейзер» имел эффектное начало — балетная сцена в гроте Венеры; второй акт, моделируя соревнование певцов, создавал интригу выбора победителя — эти моменты либретто, поддержанные яркой музыкой, безусловно, делали оперу выигрышной для привлечения внимания массового зрителя. Наконец, *главный мотив сюжета о метании героя между чистой любовью к религиозной Елизавете и неохлаждаемым возделением под влиянием чар Венеры звучал в унисон традиционному диалогу духовного и телесного начал в человеке, становясь психологически близким самой широкой аудитории*.

«Тангейзер» в столицах и саратовских антрепризах

Миссию первопроходцев в приобщении жителей Поволжья к музыкальным образам оперы «Тангейзер» выполнили в 1895 году антрепренер Николай Унковский (1856–1904)⁹,

⁸ «Вначале в оркестре приводится только один напев пилигримов; приближаясь, он нарастает, доходя до мощного излияния, а под конец удаляется. — Вечерние сумерки; замирают последние отзвуки напева. — С наступлением ночи появляются волшебные видения...» (Вагнер, 1974 с. 56).

⁹ Оперные антрепризы под управлением Н. Унковского начались в сезоне 1890/1891 годов (Самарская газета. 1891. 30 мая) и завершились в августе 1899 года (ИРМ. Кн. 2 с. 47). Помимо Саратова (1890–1894), Казани (1893–1894, 1899) и Самары (1891, 1893, 1895), Унковский привозил оперу в Нижний Новгород (1893), Астрахань (1895), Орел (1897/1898), Курск (1898), Тулу (1898) и Архангельск (1899) (ИРМ. Кн. 2, с. 16, 19, 20, 23, 34–38, 42, 47). О «Тангейзере» в период гастролей в данном источнике не упоминается.

в которой он работал как режиссер и солист, и талантливый дирижер Борис Плотников. Летом того же года опера была с успехом показана на гастролях в Самаре. Унковский стал первым антрепренером, посмевшимся вступить в творческое «состязание» с Мариинским театром, в котором первая постановка «Тангейзера» (1874) запомнилась, прежде всего, сценой в гроте Венеры в хореографии М. Фокина, а во всех последующих постановках одна за другой предпринимались попытки найти вагнеровского Heldenentor'a на главную роль. В антрепризе Унковского партию Тангейзера в Саратове пели Михаил Медведев (1852–1925), в Самаре — Семен Лугарти, и к обоим тенорам у рецензентов были вопросы, связанные с недостаточной убедительностью в передаче характера главного героя.

В поставленном 18 июля 1895 года «Тангейзере» было отмечено хорошее звучание оркестра, ансамбль солистов и лидерство Унковского в роли Вольфрама фон Эшенбаха, прекрасно ложившейся на его голос, который за мощное звучание современники называли «трубным» (Скиталец, 1960, с. 477–478). Первое впечатление от оперы было настроенным: критик сетовал, что «Вагнер, как новатор в музыке, у нас в России пользуется сравнительно слабой популярностью, а в провинции его почти не знают. Разрабатываемые им в своих операх сюжеты малопонятны для большинства публики» (Самарская газета, 1895, с. 2). Корреспондент ожидал увидеть красивые декорации грота Венеры, но вместо этого обстановка первой картины напоминала «скорее заброшенную, развалившуюся садовую беседку». Выход тенора разочаровал пассивностью: «[С.] Лугарти (Тангейзер) был точно спросонок, и трудно было понять, что его беспокоит и почему он молит Венеру отпустить его». Во втором действии Унковский (Вольфрам), как и следовало ожидать, прозвучал ярче тенора и, вопреки смыслу пьесы, вышел из состязания певцов победителем. Наконец, к третьему действию, спектакль захватил рецензента: «Лугарти бросил ненужную аффектацию, и голос его звучал чище и нежнее, и самая роль, видимо, расшевелила его, так как игра его увеличивалась больше и больше. В конце он играл и пел уже вполне удовлетворительно».

В итоге критик назвал сопрано Марию Будкевич «хорошей Елизаветой», и его позитивное отношение к постановке не разрушил казус, случившийся от преждевременно поднятого занавеса: «Елизавета (г-жа Будкевич) не успела выйти из гроба, в котором ее принесли в конце акта, и изумленные зрители увидели покойницу, сидящую в гробе с болтающимися ногами, а сконфузившиеся артисты старались поскорее вытащить ее за руки из этого неудобного помещения. В конце концов, и публика, и артисты расхохотались над трагичным положением. Вышло вполне трагикомично» (Самарская газета, 1895, с. 2).

Текст рецензии, передающий отношение критика к спектаклю, когда он сначала отмечает огрехи, а в итоге поддается очарованию образов, воплощенных исполнителями, что даже финальная накладка не портит общего впечатления, весьма показателен. Данный текст, по нашему мнению, фиксирует читаемое между строк «чудо катарсиса», свершившееся на спектакле. По-видимому, талантливый дирижер Плотников сумел донести эстетическое обаяние музыки красками небольшого, но слаженного оркестра, к которому не было претензий. Музыка «Тангейзера», близкая в каких-то моментах знакомым операм Мейербера и Галеви, хорошо воспринималась, интерес поддерживался благодаря контрастам сцен, компенсировавшим отдельные длинноты. Надо полагать, что замысел автора, наделившего героя чертами романтической мятежности, мешающей найти единственно верную дорогу в жизни, не оставлял в зале равнодушных — образ Тангейзера концептуально напо-

минал зрителям их самих, раздваивающихся между духовными идеалами и плотскими искушениями. Спектакль 18 июля 1895 года достиг желаемой цели: «пружина» музыкальной драмы Вагнера сработала¹⁰.

Спустя четыре года, когда «Тангейзер» был поставлен в Самаре саратовско-казанской антрепризой Михаила Борода, выяснилось, что спектакль 1895 года выигрывает в сравнении с показанным 3 июня 1899 года спектаклем под управлением Палицына. Что же не понравилось на этот раз критику? Учитывая, что в 1899 году спектакли бородаевской антрепризы рецензировал знаток оперы Степан Петров (писатель Скиталец), обладатель большого певческого голоса, исполнявший под аккомпанемент гуслей народные песни, можно предположить, что его критика явилась следствием возросшей планки требований к исполнителям. К этому времени российские любители оперы, перемещавшиеся из провинции в столицы, чтобы послушать спектакли в Императорских театрах, как это делал Скиталец, имели возможность сравнивать разных певцов. В этой истории образ Тангейзера, не имевший аналога среди героев русских и зарубежных опер, оставался одним из нераскрытых. Герой, задуманный Вагнером, по убеждению Г. Кузнецова, как «незаурядная личность, противостоящая “толпе”» (Кузнецов, 2016, с. 35), воспринимался в России, по мнению А. Гозенпуда, как образ «великого грешника» (Гозенпуд, 1999, с. 202). В конце 1890-х не было певца, который бы справлялся с решением двуединых вокально-исполнительских и актерских задач, поставленных в партии Тангейзера.

Возвращаясь к истории постановки «Тангейзера» в столицах, следует напомнить, что при возобновлении оперы в 1893 году в штат Мариинского театра без проб был взят Н. Горский¹¹, спевший несколько спектаклей и покинувший сцену ввиду неудовлетворенностью его работой (Ежегодник Императорских театров, 1893–1894, 1895, с. 32, 52). Между тем интерес к опере у публики сохранялся, и антрепренеры начали привлекать иностранных исполнителей. В сезоне 1894/1895 годов оперу о «состоянии певцов в Вартбурге» (второе название «Тангейзера») ставит в петербургском театре «Аквариум» итальянский дирижер В. Подести (ИРМ. Кн. 1, с. 332, 334). Спектакль идет в течение двух полусезонов, имеет грандиозный успех, и через два года возобновляется в Большом зале Петербургской консерватории (1896/1897), где идет с аншлагом (ИРМ. Кн. 1, с. 348).

Отметив растущий интерес, Мариинский театр приглашает на гастроль в начале 1897 года бельгийского тенора Эрнста Ван Дейка, и зал не может вместить всех желающих (ИРМ. Кн. 1, с. 349). Когда в марте 1898 года в Петербург прибывает знаменитая немецкая труппа дирекции Т. Леве — Парадиза и проводит масштабный вагнеровский фестиваль, в нем также исполняются отрывки из «Тангейзера» (ИРМ. Кн. 1, с. 360).

Эстафету увлеченности оперой подхватывает Москва: 4 сентября 1898 года «Тангейзер» возобновляется на сцене Большого театра, и начинается в буквальном смысле состязание русских теноров, берущихся петь заглавную партию, воспринимаемую как забег на олимпийский рекорд. Любопытный факт: с разрывом в пять дней роль «мятежного мейстерзингера» исполняют в двух стоящих по соседству театрах солист Императорских театров Лев Клементьев, один из лучших Неронов и Германов своего времени (Большой театр, 31 августа 1900), и солист Частной оперы Антон Секар-Рожанский, единственный на тот

¹⁰ Идея психологического алгоритма «отождествления с героем произведения», действующего на первом этапе восприятия спектакля неподготовленной публикой, принадлежит Н. Хренову (см.: Хренов, 2007).

¹¹ Об ошибке: в Хронографе 1 вместо тенора Н. Горского, исполнившего в Мариинском театре партию Тангейзера на премьере 15 октября 1893 года, указан его однофамилец хореограф А. Горский (История русской музыки. Кн. 1, 2011, с. 323).

момент исполнитель партии Садко (Товарищество Частной оперы, театр Солодовникова, 5 сентября 1900) (ИРМ. Кн. 1, с. 383, 384).

Приведенные примеры выявляют ряд тенденций:

✓ одновременно с петербургским театром «Аквариум» в сезоне 1894/1895 годов оперу «Тангейзер» ставит в Саратове антреприза Н. Унковского, и это знаменует начало вагнерианства в русской провинции;

✓ неоднократное обращение к «Тангейзеру» императорских театров и частных антреприз в течение 1893–1900 годов совпадает с постановками оперы в Байройте¹², что трактуется нами как реализация накопившихся впечатлений деятелей музыкального театра, побывавших на вагнеровском фестивале;

✓ в конце 90-х годов XIX века антрепризы, ставившие «Тангейзера» в городах Поволжья (Саратов, Самара, Казань), оказываются вовлеченными в общий процесс покорения вершин вагнеровского замысла, и эти постановки оцениваются рецензентами «по гамбургскому счету» согласно критериям, скопированным в Байройте;

✓ на русской сцене (в столицах и провинции) возникает поддерживаемый критикой прецедент «состязания певцов», берущихся за партию Тангейзера, и это соревнование диалогизирует с байройтскими традициями.

«Тангейзер» и «Тристан» в самарской антрепризе В. Севастьянова

Самарская антреприза («Товарищество оперных артистов») Василия Севастьянова вписана в историю культуры города как начало оперного театра. В чередь большого количества ежегодно гастролирующих антреприз сезон 1909/1910 годов, когда в Самару приехала из Казани большая оперная труппа (Театр и искусство, 1909, с. 968–969) и в течение трех месяцев (6.12.1909–2.03.1910) работала в городском театре, стал особенным в виду осуществленных постановок опер «Тангейзер» и «Тристан и Изольда»¹³. По сравнению с Казанью, были улучшены финансовые условия, в труппу приглашены новые крепкие солисты. Если в Казани Севастьянов (имевший десятилетний опыт работы солистом в Большом театре, частных антрепризах Москвы, Петербурга, городов провинции) выполнял обязанности главного режиссера, то в Самаре он стал художественным руководителем, добившись значительных успехов¹⁴. Именно профессионально-личностные качества Севастьянова наложили отпечаток на подбор репертуара антрепризы, составлявшегося в соответствии со следующими установками:

- дать возможность спеть главные партии не только ведущим, но и молодым певцам, только начинающим сольную карьеру;
- последний месяц работы антрепризы построить как серию бенефисов;
- отдать предпочтение русским операм — как популярным, так и достаточно редко исполняемым (Театр и искусство. 1910, с. 264);
- осуществить самарские премьеры опер Мусоргского («Борис Годунов») и Чайковского («Орлеанская дева»);

¹² «Тангейзер» впервые был поставлен в Байройте в 1891 году (4 спектакля), повторен в 1892 году (4 спектакля) и триумфально прошел в 1894 году (5 спектаклей); при этом число паломников из России, составлявшее 44 человека в 1891-м, неуклонно росло (Salmi, 2005, с. 178–179).

¹³ Спектакли «Тангейзера» состоялись 4, 9 января и 24 февраля; премьера «Тристана и Изольды» – 6 февраля 1910 года.

¹⁴ Самарский сезон дал «Товариществу оперных артистов» сбор в размере 52 000 руб., что по меркам того времени являлось солидной суммой (Русская музыкальная газета, 1910, с. 397).

- осуществить самарские премьеры модных французских «новинок» того времени («Таис» и «Вертер» Массне);
- возобновить «Тангейзера», чтобы закрепить успех Севастьянова в главной партии, пять раз исполненной в Казани;
- осуществить премьеру «Тристана и Изольды», чтобы пройти партию с оркестром на предмет дальнейшего прослушивания в Мариинский театр¹⁵.

Следует подчеркнуть, что для выполнения двух последних пунктов художественный руководитель антрепризы заручился поддержкой единомышленников. *Севастьянов собрал прекрасную команду: это были уже опытные талантливые артисты, увлеченные Вагнером.*

В качестве примадонны труппы была приглашена *Александра Михайловна Маркова* (1865–1924) — обладательница сильного лирико-драматического сопрано красивого теплого тембра. К этому времени певица, служившая в Большом театре с 1892 года, имела в репертуаре с успехом исполненные на императорской сцене партии Эльзы («Лоэнгрин», 1899 и с 1902), Сенты («Моряк-скиталец», с 1902) и Елизаветы («Тангейзер», с 1905)¹⁶, которые она пела под руководством байройтского дирижера Ф. Байдлера (ИРМ. Кн. 1, с. 395–396, 408, 435). В 1909 году Марковой исполнилось 44 года, она была хороша собой, имела прекрасные внешние данные и находилась в расцвете вокальной формы. С первых спектаклей в Казани критики слышали в ее голосе «заявку на Вагнера»: «обладательница огромного по объему и силе голоса с исключительно сильным верхним регистром, артистка для довольно узкого «героического» репертуара» (Рампа и жизнь, 1909, с. 703).

Сведения некоторых источников о том, что Маркова «изучала вагнеровский репертуар в Байройте» (Маркова, Александра Михайловна, б.д.), дают основание предполагать, что певица выполняла в антрепризе Севастьянова роль консультанта, введя в партию Елизаветы в «Тангейзере» молодую солистку, сама же спела небольшую роль Венеры (она «провела ее красиво») и сосредоточилась на разучивании партии Изольды. Актерская работа, выполненная под руководством Марковой в самарской постановке, получила наиболее высокую оценку рецензента: «Интерес спектакля сосредоточивался, главным образом, на роли Елизаветы в исполнении г-жи [Н.Р.] Бориной. Она обнаружила хорошую игру с глубоким драматизмом и мягко-женственной грацией; дала яркую картину страданий и любви несчастной Елизаветы. В вокальном отношении артистка отличалась силою и яркостью звука. Ее последняя ария “К тебе взываю, Пресвятая” — исполнена с редкой сердечностью» (Волжское слово, 1910, 6 января, с. 3). Но, несмотря на старания Марковой и Севастьянова, им не хватило времени, чтобы хорошо подготовить оперу: об этом прямым текстом сказано в рецензии («артисты недостаточно еще поработали здесь над собой для передачи вагнеровского произведения»), и в качестве убедительно исполненной сцены был отмечен только любовный дуэт из второго акта (Волжское слово, 1910, 9 февраля, с. 3).

Главной фигурой в воплощении планов по Вагнеру стал Марк (Мордохай) Голинкин, зарекомендовавший себя во многих провинциальных антрепризах как прекрасный дирижер. Профессионализм Голинкина не раз отмечался критикой: «ведет оркестр всегда энергично,

¹⁵ Установки сформулированы автором на основе изучения рецензий и следующих материалов: Опера в Самаре. Сезон 1909/1910 // Архив Ю. Фавстова.

¹⁶ В связи с разными данными в источниках партии А. Марковой были уточнены по: (Ежегодник Императорских театров. Сезон 1898–1899, б.д., с. 107, Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902, б.д., с. 102, Ежегодник Императорских театров. Сезон 1904–1905, б.д. с. 46).

с яркой осмысленной нюансировкой» (Рампа и жизнь, 1909, с. 755). О нем в превосходной степени отзывался режиссер Н. Боголюбов: «серьезный музыкант, дирижер крепкой воли и стального ритма. Он создавал свои спектакли крепкими и [...] монолитными» (Боголюбов, 1967, с. 85). Голинкин разделял взгляды Вагнера на музыкальный театр как выразитель глубинных духовно-эстетических основ нации [<https://eleven.co.il/jewish-art/music/11234/>], поэтому с готовностью откликнулся на предложение Севастьянова поставить две оперы композитора. Итог получился следующим: в трех спектаклях «Тангейзера» увертюра, «полная упоительных красок и пленительных сочетаний», была «исполнена блестяще», и «на долю оркестра выпали вполне заслуженные аплодисменты» (Волжское слово, 1910, 6 января, с. 3). В «Тристане» против обыкновения «оркестр при своей малочисленности не мог дать и половины того, что от него требовалось» (Волжское слово, 1910, 9 февраля, с. 3).

Третьим компаньоном Севастьянова в воплощении вагнеровских планов стал режиссер Станислав Гецевич¹⁷, в прошлом оперный артист, начинавший в антрепризе Н. Унковского (Орел, 1896), а потом занявшийся постановками опер в частных антрепризах (1902–1918, Москва, Харьков, Нижний Новгород, Казань, Самара, Киев, Петербург, Симбирск). Гецевич имел опыт сложных постановок в других городах. Назовем, к примеру, «Хованщину» Мусоргского (Харьков, 1907), где его хвалили «за воспроизведение подробности эпох с исторической достоверностью» (Театр и искусство. 1907, с. 795). В Самаре в поставленных им операх Вагнера обнаруживали несовпадения со стандартами императорской сцены и критиковали. По нашему мнению, эти «шероховатости» были следствием недостаточной материальной базы антрепризы, не имевшей возможности заказать декорации и реквизит специально для вагнеровских спектаклей и осуществлявших постановки на «подборе». Удалось установить, что Гецевич стал первым российским режиссером, поставившим «Парсифаля» (1913, петербургский Народный дом им. Императора Николая II) (Театр и искусство, 1913, с. 1026). Эта информация подтверждает высказанный ранее тезис о сплотившейся вокруг Севастьянова «команде вагнерианцев».

Изучая творческий путь Севастьянова, который во всех источниках назван убежденным вагнерианцем («вагнеристом») (Рампа и жизнь, 1909, с. 703), автор статьи искал ответа на главный вопрос: имел ли певец природные данные, чтобы стать вагнеровским певцом, и что помешало осуществиться его мечте? Обозначая вопросом проблему отдельной статьи, укажем здесь на два документально подтвержденных факта: роль Тангейзера была исполнена Севастьяновым в Казани и Самаре в общей сложности в восьми спектаклях, была «проведена хорошо» (удался певцу «последний акт, где он с большим умением отметил все душевные перипетии своего героя») (Волжское слово, 1910, 6 января, с. 3); а партия Тристана в тот период творчества ему не покорилась. История подготовки казанской и самарской премьер «Тристана и Изольды» — это работа над сложнейшей партитурой на чистом энтузиазме, без надежды на успех и с осознанием того, что художественный результат ожидается в далекой перспективе. *История «Тангейзера» — это достижение успеха, зафиксированного уже в казанских откликах: «артист, [...] блестяще преодолев исключительные трудности заглавной партии, к 4–5-му представлению оперы достиг выдающейся художественной высоты и драматизма исполнения»* (Рампа и жизнь, 1909, с. 754).

В целом материалы, изложенные выше, доказывают особую роль Севастьянова-антрепренера, приложившего титанические усилия к организации антрепризы, художественные

¹⁷ Даты жизни С. Гецевича предстоит установить: в статье о нем в Большой биографической энциклопедии таковые отсутствуют (Большая биографическая энциклопедия, б.д.).

достоинства которой были отмечены современниками. Сошлемся на речь председателя театральной комиссии А. Смирнова, охарактеризовавшего его детище как «оперу, превосходно сформированную во всех отношениях», назвавшего «заслугой перед родным искусством» постановку на провинциальной сцене «оперы «Тристан и Изольда», отмеченной всей театральной Россией». Смирнов также выделил как удачную постановку «Тангейзера» и подчеркнул, что закончившийся «оперный сезон навсегда останется одной из самых ярких страниц местной театральной летописи», а имя Севастьянова «всегда будет вызывать искреннюю благодарность всей лучшей части местного общества» (Волжское слово, 1910, 25 февраля, с. 3).

Характеризуя отношение публики к позднему Вагнеру, признаем, что оно было разным: у одних слушателей возникал интерес к «музыке будущего», другие находились в окопах консерватизма. Наиболее остро воспринимался сюжет «Тристана»: публика Самары 1910 года напоминала петербургское общество десятилетней давности, которое разделилось на поклонников и противников Вагнера.

Необходимо также отметить присутствие на самарских постановках историка театра, автора первого русского перевода «Тристана» и первого русскоязычного очерка об опере (Артист, 1894, с. 31–47) Всеволода Чехихина (1865–1934), работавшего в это время театральным обозревателем газеты «Волжское слово» и отсылавшего корреспонденции о самарской антрепризе Севастьянова в петербургский журнал (Театр и искусство, 1909, с. 969; Театр и искусство, 1910, с. 94, 264). Проживание в городе известного специалиста по Вагнеру позволяет высказать предположение о том, что знакомство с творчеством композитора было подготовлено общественным мнением, сформированным просвещенной частью самарского общества. Поэтому зал и на «Тангейзере», и на «Тристане» был полон (Волжское слово, 1910, 9 февраля, с. 3). Публика Самары, подготовленная благодаря не только анонсам, но устным беседам о Вагнере, выглядела более просвещенной в сравнении с публикой Казани, в которой три газеты писали о предстоящей премьере «Тристана», но на спектакле наполнение зала оставляло желать лучшего (Кантор, 1997, с. 146).

Какие мотивы подвигли Севастьянова взвалить на главного дирижера и оркестр, заведомо не способный передать темброво-гармоническую мощь, обязанность репетировать самую сложную оперу Вагнера? Как нам представляется, *ответ может быть один: потрясающая смелость в преодолении трудностей и надежда на то, что спетый Тристан станет заявкой на право служить в Императорском театре.*

Приобретенный в Самаре опыт помог Севастьянову при зачислении в штат Мариинского театра, где на один спектакль 8 октября 1910 года (Обозрение театров, 1910, 10 октября, с. 11–13) он стал дублером великого Ивана Ершова в «Тангейзере» (Театр и искусство, 1910, с. 775–776), и его портрет в этой партии был опубликован в центральной газете (Театр и искусство, 1910, с. 756). Карьера Севастьянова-певца оборвалась драматически: зимой 1911 года из-за перенесенной на ногах болезни в период исполнения партии Самозванца (три спектакля в постановке Вс. Мейерхольда), он потерял голос. Дальнейшая деятельность Севастьянова была связана с оперной режиссурой в петербургском Театре музыкальной драмы и организацией оперных антреприз, о которых известно немного¹⁸.

¹⁸ Летом 1911 года оперная труппа под руководством Севастьянова давала спектакли в Риге // Театр и искусство. 1911. № 13. С. 270.

В том же году он был приглашен как «артист казенной оперы» на четыре гастролы в Симферополь (антреприза Россолимо) // Театр. 1911. № 830. С. 10.

В результате проведенного исследования мы получили возможность:

➤ Представить документы о самарской антрепризе Севастьянова в качестве яркого примера коллективного вагнерианства в русском театре провинции, обозначив феномен команды единомышленников, действия которой по осуществлению собственных постановок опер Вагнера подпитывались, с одной стороны, духом Байройта, а с другой — желанием достигнуть высот в профессии, что позволяет говорить об устойчивом характере этого явления в культуре российской провинции, отчетливо обозначившегося к 1910-м годам.

➤ Атрибутировать статус Александры Марковой, солистки московского Императорского Большого театра, солистки провинциальных театров, как «вагнеровской певицы» и доказать ее роль в качестве транслятора байройтских традиций в постановках Поволжских антреприз.

➤ Привести доказательства художественной убедительности образа Тангейзера, созданного Василием Севастьяновым на сценах Казани и Самары, что послужило основанием для зачисления певца в штат Мариинского театра.

➤ Используя метод хронологической таблицы, представить масштабность процесса освоения опер Вагнера провинциальными антрепризами. Расширить список регионов, ставивших Вагнера, добавив к упоминаемым в публикациях театрам в Риге, Киеве, Харькове, Одессе, Варшаве и Тбилиси (Тифлисе), такие центры, как Таллинн (Ревель), Житомир и Николаев.

➤ Подчеркнуть передовую роль театральных антреприз Поволжья (Саратов — Самара — Казань) и близких к ним Перми и Нижнего Новгорода, связанных общими творческими ресурсами, в популяризации опер Вагнера в русском театре провинции.

➤ Определить группу провинциальных театров, в которых оперы Вагнера стали известными благодаря гастролирующим антрепризам — Ростов-на-Дону, Иркутск, Томск,

➤ Определить знаковые даты в динамике распространения Вагнера в русском провинциальном театре: 1895 — премьера оперы «Тангейзер» (Саратов — Самара); 1905 — удачная постановка оперы «Лоэнгрин» (Саратов — Казань); 1909/1910 — премьера оперы «Тристан и Изольда» (Казань — Самара), связав их с культурным контекстом российских столиц и байройтского фестиваля.

➤ Осуществить первый этап в изучении феномена популярности оперы «Тангейзер», отодвинувшей на вторую позицию оперу «Лоэнгрин»¹⁹ (востребованность последней была высока в Одессе) и обозначить отставание от двойки лидеров оперы «Валькирия», не вошедшей в репертуар русских антреприз (имевшей поклонников в Риге, Варшаве, Киеве и Одессе).

➤ Выявить персоналии дирижеров, увлеченных музыкой Вагнера. Более подробное изучение вклада таких дирижеров, как И. Прибик, Б. Плотников, И. Палицын, В. Сук, М. Голинкин, Э. Купер, Я. Позен в развитие рецепции Вагнера в российской провинции — задача новых публикаций.

➤ Доказать, что сам факт наличия оперы Вагнера в репертуаре провинциальной оперной антрепризы являлся показателем ее творческой состоятельности. Провинциальная модель оперной антрепризы отнюдь не означала искажения художественных ценностей вагнеровских творений. В лучших образцах оперной антрепризы провинции, благодаря таланту и энтузиазму исполнителей и постановщиков, достигался художественный результат, отмеченный рецензентами.

¹⁹ Изучение дихотомии «Тангейзер – Лоэнгрин» станет предметом последующих публикаций.

Фото 1. В. Севастьянов в роли Тангейзера в спектакле Мариинского театра. 1910 // *Театр и искусство*. 1910. № 41. С. 756.



Фото 2. В. Севастьянов — солист Большого театра. Фотоателье К. Фишера. 1901 // *Московский императорский Большой театр в фотографиях: 1860–1917*. Из собрания Музея Большого театра. М., 2013. С. 323.



References

- Balashov, S.S. (2008). *Alekseevy* [The Alekseevs]. Octopus. Retrieved October 10, 2019, from <http://www.nnre.ru/istorija/alekseevy/p5.php>
- Barilett, R. (1995). *Wagner and Russia*. Cambridge University Press.
- Bogolyubov, N.N. (1967). *60 let v opernom teatre* [60 years at the opera house]. Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo.
- Bogolyubov, N.N. (1913). *Germanskіe vpechatleniya (Bajrejt v mae). Rampa i zhizn'* [Limelight and life] (22, 27).
- Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya* [The Great Biographical Encyclopedia]. Retrieved December 6, 2020, from https://gufo.me/dict/biography_encyclopedia
- Ch-in, V. [Cheshikhin, V.]. (1909, December 27). *Provintsial'naya letopis'*. Samara [Otkrytie sezona Opernogo tovarishhestva p/u V. Sevast'janova] [Provincial chronicles. Samara: Opening of the season of the opera partnership directed by V. Sevastyanov]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and art] (52), p. 969.

- [Cheshikhin, V.]. (1910a, January 24). *Provintsial'naya letopis'*. Samara [Ob ispolnenii V. Sevast'janovym partij Sadko i Tangejzera, harakteristika orkestra, solistov] [Provincial chronicles. Samara: On V. Sevastyanov's performance of the parts of Sadko and Tannhäuser, characteristics of the orchestra, soloists]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and art] (4), p. 94.
- [Cheshikhin, V.]. (1910b, March 21). *Provintsial'naya letopis'*. Samara [O benefisah i itogah Opernogo tovarishhestva p/u V. Sevast'janova] [Provincial chronicles. Samara: On the benefit performances and results of the opera partnership directed by V. Sevastyanov]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and art] (12), p. 264.
- Cheshikhin, V.E. (1894). *Tristan i Izol'da Vagnera* [Wagner's Tristan und Isolde]. *Artist* (42), 31–47.
- Churakova, E.A., Kharina L.G., & Saburova, T.G. (Eds.). (2013). *Moskovskiy imperatorskiy Bol'shoy teatr v fotografiyakh: 1860–1917* [The Moscow Imperial Bolshoi Theater in pictures: 1860–1917]. Kuchkovo Pole.
- Devyatova, O.L. (2012). *Zhivaya zhizn' teatra: Vekovaya panorama, prem'ery, mastera* [A living life of the theater: A century-old panorama, premieres, masters]. Avtograf.
- Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1893–1894* [Yearbook of the Imperial Theaters. Season of 1893–1894]. (1895). Tip. SPb. Imp. Teatrov.
- Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1898–1899* [Yearbook of the Imperial Theaters. Season of 1893–1894]. Tip. SPb. Imp. Teatrov.
- Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1901–1902* [Yearbook of the Imperial Theaters. Season of 1893–1894]. Tip. SPb. Imp. Teatrov.
- Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1904–1905* [Yearbook of the Imperial Theaters. Season of 1893–1894]. Tip. SPb. Imp. Teatrov.
- Golinkin, Mordekhay [Golinkin Mordechai]. *Elektronnaya evreyskaya entsiklopediya* [Electronic Jewish Encyclopedia]. Retrieved October 22, 2019, from <https://eleven.co.il/jewish-art/music/11234/>
- Gozenpud, A.A. (1999). *Ivan Ershov: Zhizn' i scenicheskaja dejatel'nost'* [Ivan Ershov: Life and stage activity]. Kompozitor.
- Gozenpud, A.A. (1990). *Rikhard Vagner i russkaya kul'tura* [Richard Wagner and the Russian culture]. Sovetskiy kompozitor.
- Kantor, G.M. (1997). *Muzykal'nyy teatr v Kazani XIX – nachala XX veka* [Musical theater in Kazan in the 19th—early 20th centuries]. Karpol.
- Kazan' [Kazan]. (1897). *Teatr i iskusstvo* [Theater and art], (2), p. 39.
- Khar'kov [Kharkov]. (1907). *Teatr i iskusstvo* [Theater and art], (48), p. 795.
- Khrenov, N.A. (2007). *Publika v istorii kul'tury: Fenomen publiki v rakurse psikhologii mass* [The public in the history of culture: The phenomenon of the public from the perspective of mass psychology]. Agraf.
- [Knorozovsky, I.]. (1910). *Muzykal'nyye zametki* [O “vagnerovskom” krizise v svjazi s uhodom I. Ershova i debjute V. Sevast'janova v “Tangejzere” na Mariinskoj scene] [Musical notes: On the “Wagnerian” crisis in connection with the departure of I. Ershov and the debut of V. Sevastyanov in “Tannhäuser” at the Mariinsky stage]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and art], (42), pp. 775–776.
- Kuznetsov, G.A. (2016). *Kakim Vagner predstavlyal svoego Tangejzera?* [How did Wagner imagine his Tannhäuser?]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical

- Anthology] (1), 31–36. Retrieved October 22, 2019, from <https://cyberleninka.ru/article/n/kakim-r-vagner-predstavlyal-svoego-tangeyzera>
- Levashev, E.M. (Ed.). (2011a). *Istoriya russkoy muzyki: V desyati tomakh. T. 10 V: 1890–1917. Khronograf 1*. [A History of Russian Music: In ten volumes. Vol. 10 C: 1890–1917. Chronograph 1]. Yazyki slavyanskikh kul'tur.
- Levashev, E.M. (Ed.). (2011b). *Istoriya russkoy muzyki: V desyati tomakh. T. 10 V: 1890–1917. Khronograf 2*. [A History of Russian Music: In ten volumes. Vol. 10 C: 1890–1917. Chronograph 2]. Yazyki slavyanskikh kul'tur.
- Makhrova, E.V. (2001). Russkaya kul'tura: S Vagnerom ili bez nego? [Russian culture: With or without Wagner?]. In E. Makhrova, R. Paul (Eds.), *Rikhard Vagner i Rossiya: Sbornik statey* [Richard Wagner and Russia: Collection of articles]. Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A.I. Gertsena. Retrieved June 1, 2019, from <http://wagner.su/book/export/html/20>
- Malkiel', M. (2009, February 27). Rikhard Vagner i ego opery na stsene Imperatorskoy russkoy opery (Mariinskogo teatra) [Richard Wagner and his operas on the stage of the Imperial Russian Opera (Mariinsky Theater)]. *Rikhard Vagner* [Richard Wagner]. Retrieved June 1, 2019, from <http://wagner.su/book/export/html/187>
- Markova, Aleksandra Mihajlovna [Markova Alexandra Mikhailovna]. *Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya* [The Great Biographical Encyclopedia]. Retrieved June 1, 2019, from Маркова, Александра Михайловна — Большая биографическая энциклопедия (gufo.me)
- Mzhelskaya, M.V. (2002). *Formirovanie khorovoy, ispolnitel'skoy i muzykal'no-teatral'noy kul'tury v Samare: Seredina XIX – nachalo XX veka* [Formation of choral, performing, musical and theatrical culture in Samara: Mid-19th—early 20th century] [PhD thesis, N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory].
- Mzhelskaya, M.V. (2002). Samara v muzykal'no-teatral'nom protsesse kontsa XIX – nachala XX vv. [Samara in the musical and theatrical process of the late 19th—early 20th centuries] *Proshloe i nastoyashchee muzykal'noy kul'tury v trudakh samarskikh muzykovedov: Sbornik statey i materialov 2-j Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii “Samarskiy kray v kontekste mirovoy kul'tury”* [Collection of articles and materials of the 2nd International scientific and practical conference “Samara territory in the context of world culture”—The past and present of musical culture in the works of Samara musicologists] (pp. 37–64). Departament kul'tury Administratsii Samarskoy oblasti.
- Opera v Samare: Sezon 1909–1910 [Opera in Samara. Season of 1909–1910]. *Archive of Y.K. Favstov*.
- Pervaya postanovka “Parsifalya” v Rossii (Narodnyy dom) [The first performance of Parsifal in Russia (People's House)]. (1913). *Teatr i iskusstvo* [Theater and art] (50), p. 1026.
- Pribik Iosif Vyacheslavovich (1855–1937) [Pribik Josef Vyacheslavovich (1855–1937)—conductor]. *Odesskiy biograficheskiy spravochnik* [Odessa biographical directory]. <http://odessamemory.info/index.php?id=460>
- Pruzhanskiy, A.M. (2000). Sevast'yanov Vasiliy Sergeyeovich [Sevastyanov Vasily Sergeyeovich]. In A.M. Pruzhanskiy, *Otechestvennyye pevtsy 1750–1917* [Homeland singers of 1750–1917] (Vol. 2, p. 38). Kompozitor.
- Remesov, I.I. (1951). V.I. Suk [V.I. Suk]. *Mastera Bol'shogo teatra* [Masters of the Bolshoi Theater]. Muzgiz.

- Sabaneev, L.L. (2005). *Vospominaniya o Rossii* [Memoirs of Russia]. Klassika-XXI. Retrieved October 30, 2019, from <http://russianway.rhga.ru/upload/main/15v.pdf>
- Salmi, H. (2005). *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*. University of Rochester Press.
- Samara [Samara]. (1910). *Russkaya muzykal'naya gazeta* [The Russian Musical Newspaper] (14), col. 397.
- Sevast'yanov v 'Tangeyzere' [Sevastyanov in 'Tannhäuser']. (1910). *Teatr i iskusstvo* [Theater and art] (41), p. 756.
- Skitalets, S. (1960). *Povesti i rasskazy: Vospominaniya* [Novellas and stories: Memories]. Moskovskiy rabochiy.
- Strepetova, P.A. (1934). *Vospominaniya i pis'ma* [Memories and letters]. Academia.
- S-ov, S. [Smirnov, A.]. (1910, January 6). *Teatr i iskusstvo*. Gorodskoy teatr [Retsenziya na postanovku opery "Tangeyzer" 4 yanvarya] [Theater and art. City theater: Review of the production of "Tahnhauser" on January 4]. *Volzhskoe slovo* [Volga word] (4), p. 3.
- [Smirnov, A.]. (1910a, February 9). *Teatr i iskusstvo*. Gorodskoy teatr [Retsenziya na postanovku opery "Tristan i Izol'da" 6 fevralya] [Theater and art. City theater: Review of the production of "Tristan und Isolde" on February 6]. *Volzhskoe slovo* [Volga word] (31), p. 3.
- [Smirnov, A.]. (1910b, February 25). *Teatr i iskusstvo*. Gorodskoy teatr [Benefis V. Sevast'yanova] [Theater and art. City theater: Benefit performance by V. Sevastyanov]. *Volzhskoe slovo* [Volga word] (45), p. 3.
- Teatr i zrelishcha. 18 iyulya [Theater and shows: July 18] [About the production of "Tannhäuser" by the Saratov Association of Artists directed by N. Unkovsky]. (1895, July 20). *Samarskaya gazeta* [Samara newspaper], p. 2.
- Vavilov, S.P., & Tkalenko, Y.V. (2015). Konfessional'nye traditsii i opernaya stsena Tomaska 1900–1912 godov [Confessional traditions and the opera stage of Tomsk in the years of 1900–1912]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Journal of Musical Science], (3), pp. 64–71. Retrieved October 22, 2019, from <https://cyberleninka.ru/article/n/konfessionalnye-traditsii-i-opernaya-stsena-tomska-1900-1920-godov>
- Wagner, R. (1974). *Stat'i i materialy* [Articles and materials] (Edited by G.V. Krauklis, V.G. Gamrat-Kurek). Musyka.
- [W. Z.]. (1910, October 10). Mariinskiy teatr. Tangeyzer [S V. Sevast'janovym] [Mariinsky Theater. Tannhäuser: With V. Sevastyanov]. *Obozrenie teatrov* [Theater review] (1197), pp. 11–13.
- Y. D. (1909a). Pis'ma iz Kazani VI [O "vagneriste" V. Sevast'janove, zhelajushhem postavit' dve opery nemeckogo kompozitora] [Letters from Kazan VI: About "Wagnerist" V. Sevastyanov willing to stage two operas by a German composer]. *Rampa i zhizn'* [Limelight and life] (29), p. 703.
- Y. D. (1909b). Pis'ma iz Kazani VII [Uroven' truppy V. Sevast'janova] [Letters from Kazan VII: The level of V. Sevastyanov's troupe]. *Rampa i zhizn'* [Limelight and life] (32), pp. 754–755.
- Zin'kevich, E.S. (2001). Ten' Vagnera v Kievskoy opere [Wagner's shadow in the Kiev Opera]. In E.S. Barutcheva, T.A. Zaytseva (Eds.), *Sbornik statey i materialov k yubileyu L.G. Dan'ko "Otrazheniya muzykal'nogo teatra"* [Collection of articles and materials for the anniversary of L.G. Danko "Musical Theater Reflections"] (Book 1, pp. 183–197). Kanon.

Литература

1. Балашов С.С. Алексеевы / Ред. Е.А. Кудряшова. М.: Октопус, 2008 256 с. URL: <http://www.nnre.ru/istorija/alekseevy/p5.php> (дата обращения: 30.10.2019)
2. Боголюбов Н.Н. 60 лет в оперном театре. М.: ВТО, 1967. 303 с.
3. Боголюбов Н.Н. Германские впечатления (Байрейт в мае) // Рампа и жизнь. 1913. № 22, 27.
4. Большая биографическая энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/biography_encyclopedia (дата обращения: 06.12.2020).
5. Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Конфессиональные традиции и оперная сцена Томска 1900–1912 годов // Вестник музыкальной науки. 2015. № 3 (9). С. 64–71. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konfessionalnye-traditsii-i-opernaya-stsena-tomska-1900-1920-godov> (дата обращения: 22.10.2019)
6. Гозенпуд А.А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: Исследование. СПб.: Композитор, 1999². 312 с.
7. Гозенпуд А.А. Рихард Вагнер и русская культура. Исследование. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
8. Голинкин Мордехай // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/jewish-art/music/11234/> (дата обращения: 22.10.2019)
9. Девятова О.Л. Живая жизнь театра. Вековая панорама, премьеры, мастера: монография. Екатеринбург: Автограф, 2012. 650 с.
10. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб.: Тип. СПб. Имп. театров, 1895. 492 с.
11. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1898–1899. СПб.: Тип. СПб. Имп. театров, б.г. 152 с.
12. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902. СПб.: Тип. СПб. Имп. театров, б.г. 495 с.
13. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1904–1905. Ч. 2. СПб.: Тип. СПб. Имп. театров, б.г. 411 с.
14. Зинькевич Е.С. Тень Вагнера в Киевской опере (По материалам периодики XIX века) // Отражения музыкального театра: Сб. статей и материалов к юбилею Л.Г. Данько / Ред.-сост. Э.С. Барутчева, Т.А. Зайцева; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. В 2-х кн. Кн. 1. СПб.: Канон, 2001. С. 183–197.
15. История русской музыки: В десяти томах. Т. 10 В: 1890–1917. Хронограф. Кн. 1 / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 968 с. (Хронограф 1)
16. История русской музыки: В десяти томах. Т. 10 В: 1890–1917. Хронограф. Кн. 2 / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 1232 с. (Хронограф 2.)
17. Казань [Об обмене драматическими и оперной труппами в антрепризе М. Бородая] // Театр и искусство. 1897. № 2. С. 39.
18. Кантор Г.М. Музыкальный театр в Казани XIX – начала XX века. Исследование. Казань: Карпол, 1997. 178 с.
19. Кузнецов Г.А. Каким Вагнер представлял своего Тангейзера? // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 31–36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kakim-r-vagner-predstavlyal-svoego-tangeyzera> (дата обращения: 22.10.2019)

20. Малкиель М. Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы (Мариинского театра) // Рихард Вагнер: Сайт участников форума «Классика». Статьи. Вагнер в России. Опубликовано 2009–10–27 00:27. URL: <http://wagner.su/book/export/html/187> (дата обращения: 1.06.2019).
21. Мариинский театр. «Тангейзер» [С В. Севастьяновым] / W.Z. // Обозрение театров. 1910. № 1197. 10 октября. С. 11–13.
22. Маркова А.М. // Большая биографическая энциклопедия. URL: Маркова, Александра Михайловна — Большая биографическая энциклопедия (gufo.me) (дата обращения: 01.06.2019)
23. Махрова Э.В. Русская культура: С Вагнером или без него? // Рихард Вагнер и Россия: Сборник статей / Ред.-сост. Э. Махрова, Р. Поль. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2001. URL: <http://wagner.su/book/export/html/20> (дата обращения: 01.06.2019).
24. Мжельская М.В. Самара в музыкально-театральном процессе конца XIX – начала XX вв. // Прошлое и настоящее музыкальной культуры в трудах самарских музыковедов: Сб. статей и материалов 2-й Международной научно-практической конференции «Самарский край в контексте мировой культуры». Самара: Департамент культуры Администрации Самарской области, 2002. С. 37–64.
25. Мжельская М.В. Формирование хоровой, исполнительской и музыкально-театральной культуры в Самаре (середина XIX – начало XX века): Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2002. 24 с.
26. Московский императорский Большой театр в фотографиях: 1860–1917. Из собрания Музея Большого театра: [альбом] / [авт.-сост.: Т.Г. Сабурова, Е.А. Чуракова; рук. проекта Л.Г. Харина]. Москва: Кучково Поле, 2013. 341, [2] с.: фот.
27. Музыкальные заметки / И. Кнорозовский [О «вагнеровском» кризисе в связи с уходом И. Ершова и дебюте В. Севастьянова в «Тангейзере» на Мариинской сцене] // Театр и искусство. 1910. № 42. 17 октября. С. 775–776.
28. Опера в Самаре: Сезон 1909/1910 // Архив Ю.К. Фавстова.
29. Первая постановка «Парсифаля» в России (Народный дом) // Театр и искусство. 1913. № 50. С. 1026.
30. Письма из Казани / В.С. [О делении оперного сезона 1909/1910 между Казанью и Самарой] // Театр и искусство. 1909. № 52. 27 декабря. С. 968–969.
31. Письма из Казани VI / Ю.Д. [О «вагнеристе» В. Севастьянове, желающем поставить две оперы немецкого композитора] // Рампа и жизнь. 1909. № 29. С. 703.
32. Письма из Казани VII / Ю.Д. [Уровень труппы В. Севастьянова] // Рампа и жизнь. 1909. № 32. С. 754–755.
33. Прибик Иосиф Вячеславович (1855–1937) — дирижер // Одесский биографический справочник. URL: <http://odessa-memory.info/index.php?id=460>
34. Провинциальная летопись. Самара [О бенефисах и итогах Оперного товарищества п/у В. Севастьянова] / [В. Чешихин] // Театр и искусство. 1910. № 12. 21 марта. С. 264.
35. Провинциальная летопись. Самара [Об исполнении В. Севастьяновым партий Садко и Тангейзера, характеристика оркестра, солистов] / [В. Чешихин] // Театр и искусство. 1910. № 4. 24 января. С. 94.

36. Провинциальная летопись. Самара [Открытие сезона Оперного товарищества п/у В. Севастьянова] / В. Ч-инь [В. Чешихин] // Театр и искусство. 1909. № 52. 27 декабря. С. 969.
37. Ремезов И.И. В. И. Сук (серия «Мастера Большого театра»). М.; Л.: Музгиз, 1951. 64 с.
38. Вагнер Р. Статьи и материалы / Ред. Г.В. Крауклис, В.Г. Гамрат-Курек. М.: Музыка, 1974. 200 с.
39. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России / Составление, предисловие Т.Ю. Масловская. Комментарии С.В. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2005. 268 с. URL: <http://russianway.rhga.ru/upload/main/15v.pdf> (дата обращения: 30.10.2019).
40. Самара [О постановке оперы «Тристан и Изольда» Оперным товариществом В. Севастьянова] // Русская музыкальная газета. 1910. № 14. Стб. 397.
41. Севастьянов Василий Сергеевич // Пружанский А.М. Отечественные певцы 1750–1917. Т. 2: Р–Я. М.: Композитор, 2000. С. 41.
42. Севастьянов в «Тангейзере» [Фото из спектакля Мариинского театра] // Театр и искусство. 1910. № 41. С. 756.
43. Скиталец С. Повести и рассказы. Воспоминания. М.: Московский рабочий, 1960. 510 с.
44. Стрепетова П.А. Воспоминания и письма / Ред. М.Д. Прыгунов. М.; Л.: Academia, 1934. 591 с.
45. Театр и зрелища. 18 июля [О постановке оперы «Тангейзер» саратовским Товариществом артистов п/у Н. Унковского] // Самарская газета. 1895. 20 июля. С. 2.
46. Театр и искусство. Городской театр [Бенефис В. Севастьянова] / [А. Смирнов] // Волжское слово. 1910. 25 февраля. № 45 (793). С. 3.
47. Театр и искусство. Городской театр [Рецензия на постановку оперы «Тангейзер» 4 января] / С. С-овъ [А. Смирнов] // Волжское слово. 1910. 6 января. № 4 (752). С. 3.
48. Театр и искусство. Городской театр [Рецензия на постановку оперы «Тристан и Изольда» 6 февраля] / [А. Смирнов] // Волжское слово. 1910. 9 февраля. № 31 (779). С. 3.
49. Харьков [постановка С. Гецевичем оперы «Хованщина» в бенефис дирижера Л. Штейнберга] // Театр и искусство. 1907. № 48. С. 795.
50. Хренов Н.А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс / Ред. О. Булаева. М.: Аграф, 2007. 496 с.
51. Чешихин В.Е. «Тристан и Изольда» Вагнера // Артист. 1894. № 42, октябрь. С. 31–47.
52. Barilett R. Wagner and Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 445 p.
53. Salmi H. Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult. Rochester: University of Rochester Press, 2005. 314 p.

Marianna V. MZHEL'SKAYA

PhD (Art History), Associate Professor at the Samara State University of Social Sciences and Education, the Region Governor Award in Literature and Art Winner

МЖЕЛЬСКАЯ

Марианна Владиленовна

Кандидат искусствоведения, доцент Самарского государственного социально-педагогического университета, Лауреат Губернской премии в области литературы и искусства

mjelskaia@mail.ru

EARLY SOUND RECORDING TECHNOLOGIES AND THE REPRESENTATIVENESS PROBLEM OF THE XIX–XX CENTURIES AUDIO-MATERIALS FOR THE HISTORY OF PERFORMING ART

**РАННИЕ ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ
И ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТИ АУДИОМАТЕРИАЛОВ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ ДЛЯ ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

Abstract. With the invention and development of sound recording, the art of interpreting musical works acquired a new modality, the ability to exist in time, not only in the process of performance. However, the imperfection of early recording technologies creates a problem of the representativeness of audio materials related to the time range indicated by the end of XIX—the first quarter of the XX century. The problem of adequate transfer of many performing parameters—tone, volume levels, and accentuation, articulation and pedaling, if we talk about the piano—were not fully resolved until the beginning of electro-acoustic era (1925). Imperfection of the recording reduces the artistic value of the surviving old phono-documents and negatively affects their modern perception. Audio recordings made in different ways have different degrees of authenticity. This based on English-language sources article offer an overview of the most common mechanical means of recording and reproducing sound in the period noted, and consider their possibilities in saving the artistic result.

The first section of the article is devoted to the peculiarities of recording on a phonograph and mechanical-acoustic devices derived from it. The recording procedure is described on the basis of the memories of musicians and sound engineers. The technical limitations of the recording which influence the final result are determined. The author critically analyzes musicological studies made on the basis of rare records by J. Brahms (1889) and S. Taneyev (1891) and substantiates the limit of objectively reliable parameters available to the modern researcher of these artifacts.

The second section of the article studies the specifics and artistic potential of a mechanical piano (pianola and its varieties), defines the role of this instruments in preserving the phenomena of performing art. The discussion of piano rolls focuses on the “big three” reproducing piano companies (Duo-Art, Ampico and Welte-Mignon) and considers the improvements introduced by these companies. The statistical data reflecting the repertoire preferences of companies and the rating of the most sought-after performers are given.

The result of the article is a recommendation for a researcher studying historical records to take into account the technical possibilities of the relevant time.

Keywords: history of performing art, early recording technologies, the problem of authenticity, phonograph, gramophone, mechanical piano

Аннотация. С изобретением и развитием звукозаписи искусство интерпретации музыкальных произведений обрело новую модальность, способность существовать во времени не только в процессе исполнения. Однако несовершенство ранних звукозаписывающих технологий создает проблему репрезентативности аудиоматериалов, относящихся к временному диапазону, обозначаемому концом XIX – первой четвертью XX века. Вплоть до начала электроакустической эры (1925) проблемы адекватной передачи многих исполнительских параметров — тембра, уровней громкости, а также акцентуации, артикуляции

и педализации, если говорить о фортепиано, — оставались не вполне решенными. И это неизбежно сказывается на художественной ценности сохранившихся старинных фонодокументов и негативно воздействует на их современное восприятие. Аудиозаписи, осуществленные разными способами, обладают различной степенью достоверности. В данной статье на основе зарубежных источников предлагается обзор наиболее распространенных в отмеченный период механических средств записи и воспроизведения звука, рассматриваются их возможности фиксации художественного результата.

Первый раздел статьи посвящен особенностям записи на фонографе и производных от него механико-акустических аппаратов. На основе воспоминаний музыкантов и звукоинженеров описывается процедура записи, определяются технические ограничения, оказывающие влияние на конечный результат. Попутно дается критический анализ результатов музыковедческих исследований, произведенных на основе раритетных аудиозаписей Й. Брамса (1889) и С.И. Танеева (1891). Обосновывается предел объективно-достоверных параметров, доступных для современного исследователя данных артефактов.

Во втором разделе статьи изучается специфика и художественный потенциал механического фортепиано (пианолы и ее разновидности), определяется роль этого инструмента в сохранении явлений исполнительского искусства. Сравняются особенности записи и воспроизведения, характерные для ведущих производителей пианол — Aeolian Company, Ampico, Welte-Mignon, — рассматриваются введенные ими усовершенствования. Приводятся статистические данные, отражающие репертуарные предпочтения компаний, рейтинг наиболее востребованных исполнителей.

Итогом статьи являются рекомендации, каким образом современному исследователю при восприятии и изучении записей, осуществленных на рубеже XIX–XX веков, учитывать существовавшие в то время технологические лимиты.

Ключевые слова: история исполнительского искусства, ранние звукозаписывающие технологии, проблема достоверности, фонограф, граммофон, механическое фортепиано

Эра звукозаписи началась в 1877 году с детской песенки «Mary Had a Little Lamb» («У Мэри был ягненок») (Morton, 2004, p. 10), которую Томас Эдисон буквально прокричал в ратруб сконструированного им устройства, названного фонографом¹. Впоследствии сам изобретатель с волнением вспоминал этот момент: «Я прокричал фразу, урегулировал репродуктор, и машина воспроизвела мой голос. Никогда в моей жизни я не был так поражен. Все были удивлены. Я всегда боялся вещей, которые сразу работают. Долгий опыт доказал мне, что в новом аппарате всегда имеются недостатки, которые мешают его коммерческому применению. Но здесь я почувствовал что-то, что не возбуждало сомнений» (цит. по: Лапиров-Скобло, 1960, с. 88).

Всеобщее изумление, вызванное новинкой, было вполне оправданным. Человечество впервые получило фантастическую возможность воспроизвести некий процесс, завершённый во времени, вернуть прошедшие мгновения. Причем, в отличие от изобретенного несколько позже «синематографа» (1895), где на плоскую поверхность проецировалось изображение, создающее лишь *иллюзию* событий, происходивших в трехмерном пространстве,

¹ Попытки зафиксировать звук предпринимались и раньше. Первое в истории звукозаписывающее устройство — фоноавтограф — было изобретено Эд.-Л.С. де Мартенвилем (1817–1879) в 1857 году. Воспроизведение двух сохранившихся фоноавтограмм стало возможным лишь в 2000-х годах (Morton, 2004, pp. 2–3). Французский поэт и изобретатель Ш. Кро (1842–1888), независимо от Эдисона, в 1877 представил в Академию наук описание палеофона (paleophone) — прибора для записи и воспроизведения речи (Morton, 2004, p. 5).

фонограф воссоздавал зафиксированное явление, хотя и в несколько редуцированном, но в *исходном* физическом качестве — в виде акустических колебаний.

Для музыкального искусства, оперирующего развертывающимися во времени звуковыми построениями, открытие принципа обратимости звука имело далеко идущие последствия — музыка обрела еще одну форму существования. Помимо идеального звукового образа, рождающегося в сознании композитора, последующей условной графической репрезентации завершенного произведения в нотном тексте и его реального воплощения в конкретном исполнительском акте, появилась возможность сохранять и репродуцировать однажды прозвучавшие звуковые конструкции.

В итоге практически уравнивались онтологические свойства творчества композитора и музыканта-исполнителя. До изобретения звукозаписи только результат композиторского труда — музыкальное произведение — отчуждался от своего творца, обретая самостоятельное бытование в виде нотного текста и конкретных исполнений. Звукозапись предоставила такую же возможность явлениям исполнительского искусства, получившим новую модальность, способность существовать во времени не только в процессе однократного исполнения. И это стало важнейшим рубежом в истории исполнительского искусства, после которого материалом для изучения становятся не передаваемые изустно легенды и не письменные свидетельства современников, а зафиксированные на каком-либо носителе и доступные для многократного воспроизведения интерпретации выдающихся музыкантов прошлого.

Мемуарные источники обладают разной степенью достоверности. Поэтому представление о мастерстве виртуозов давно минувших дней создается, если это оказывается возможным, при сопоставлении различных, порой весьма субъективных мнений, анализе прямых и косвенных фактов, связанных с объектом внимания, таких как собственные устные и письменные высказывания артиста, его концертные программы, отражающие репертуарные предпочтения, отзывы рецензентов и т.д. Репрезентативность аудиозаписей также может быть различной. Григорий Коган отмечал: «Как бы искусно ни была сделана запись, она сама по себе не дает надлежащего, правильного представления о записанном исполнителе. Подобное представление может создаться только в том случае, если слушатель воспринимает пластинку под определенным углом зрения, дополняя и корректируя в своем воображении ее реальное звучание» (Коган, 1972, с. 37) [разрядка наша. — Б.Б.]. Обратим внимание, что цитируемая статья датирована 1969 годом, когда техника звукозаписи находилась уже на достаточно высоком уровне. Тем большей корректировки требует восприятие аудиоматериалов, относящихся к ранним этапам развития этих технологий.

Для определения степени репрезентативности архивных записей необходимо иметь хотя бы общее представление о технических особенностях их осуществления. Аппарат Эдисона действовал следующим образом: звуковые колебания, поступая в рожок звукоприемника, через мембрану передавались на иглу, которая выдавливала канавку на станиолевой фольге, покрывающей с постоянной скоростью вращающийся в вертикальной плоскости полый цилиндр. При воспроизведении эта процедура следовала в обратном порядке: игла, следуя по образованной бороздке, «считывала» зафиксированные колебания и при помощи мембраны преобразовывала механическую энергию вращения в воздушные звуковые волны, усиливаемые рупором.

Десятилетие спустя после изобретения усовершенствованный фонограф, снабженный восковыми цилиндрами, рассчитанными на многократное использование, превратился в

успешный проект и быстро обрел популярность, чему способствовала массивная рекламная компания (Morton, 2004, pp. 21–30). В 1888 году лабораторию Эдисона в Сан-Оридже (штат Нью Джерси) посетили известные пианисты — двенадцатилетний вундеркинд Иосиф Гофман и ученик Листа Ганс фон Бюлов. По-видимому, тогда же этими музыкантами были осуществлены первые записи фортепианной музыки, которые, к сожалению, погибли во время пожара в лаборатории Эдисона (Грюнберг, 2002, с. 47). В этом же году в лондонском Crystal Palace агентом Эдисона Дж. Гуро была предпринята попытка записи масштабного вокально-оркестрового сочинения. С помощью фонографа были зафиксированы несколько номеров генделевской оратории «Израиль в Египте», исполненной четырехтысячным хором и симфоническим оркестром под управлением Августа Маннса (1825–1907).

Коммерческая эффективность фонографа длительное время была ограничена весьма трудоемким процессом тиражирования цилиндров. Чтобы выпустить определенное количество копий, артист должен был многократно повторить свое исполнение или же записываться перед несколькими аппаратами одновременно. И в том, и в другом случае результат не мог быть идентичным — буквальное повторение было невозможно, так же, как и нельзя было поместить исполнителя в равные для всех задействованных фонографов акустические условия. Тем не менее конкурент Эдисона — компания “Columbia”, руководимая Эд. Истном, к началу 1890-х годов выпускала ежедневно 300–500 цилиндров. «При этом певец записывался на три рупора (а через них — на три цилиндра), оркестр — на 10, затем исполнители повторяли свои “номера”, до тех пор, пока не получалось необходимое число “идентичных” цилиндров» (Грюнберг, 2002, с. 18). Важнейшим эволюционным шагом стало изобретение Эмиля Берлинера (1851–1929), запатентовавшего в 1888 году метод записи на плоский диск, впоследствии позволивший применять матрицу для тиражирования записи и сохранившийся в основных чертах до эпохи долгоиграющих пластинок. В 1896 году Эдисон, вступив в конкурентную борьбу, основал «National Phonograph Company» и начал применять для тиражирования способ пантографии, когда воспроизводящая игла одного устройства соединялась с записывающим стилусом другого, и бороздки исходного цилиндра механическим путем переносились на чистый валик. Таким способом стало возможно изготавливать до 25 копий с оригинала. Но технология тиражирования с помощью матрицы оказалась коммерчески более успешной и была введена Эдисоном в 1901 году.

Антон Рубинштейн, ознакомившись с изобретением Эдисона, несмотря на настойчивые просьбы, отказался записывать свою игру и впоследствии оставил многозначительное предостережение в своем «Коробе мыслей»: «Фонограф может увековечить музыкальное исполнение. Артисты, будьте настороже!» (Рубинштейн, 1983, с. 179). Однако для музыкантов — современников Рубинштейна эти опасения вряд ли были столь актуальны, — технология «увековечивания» была еще слишком несовершенна. При всей несомненной исторической ценности сохранившихся восковых валиков конца XIX столетия (например, записей Брамса, Танеева, Аренского, Пабста) их художественное воздействие весьма ограничено. Отличительной особенностью механического способа записи является то, что «при выдавливании канавка часто вследствие упругости материала носителя “затекает”, поэтому запись может получиться искаженной, особенно на высоких частотах, где модуляция канавки мала. Кроме того, стенки канавки от затекания получаются неровными, что приводит к повышенному шуму при воспроизведении» (Аполлонова, 1978, с. 26–27). В деформированных, нестройных и неровных звуках раритетных фонограмм, с трудом пробивающихся

сквозь назойливый «шум времени», чрезвычайно трудно, если не невозможно, услышать, почувствовать и распознать творческий почерк гениальных музыкантов. Тем не менее исследователи, вооруженные современными технологиями реставрации, наделенные чутким слухом, терпением и, не в последнюю очередь, богатым воображением, вновь и вновь предпринимают такие попытки.

Предположительно, одна из первых *сохранившихся* фортепианных записей на фонографе была сделана Иоганнесом Брамсом в декабре 1889 года. Это фрагмент «Венгерского танца № 1», предваряемый кратким представлением исполнителя: «Dezember Achtzehnhundertachtundneunzig. Haus von Herrn Doktor Fellingner, bei mir ist Doktor Brahms, Johannes Brahms»². Несмотря на далеко не бесспорную атрибуцию цилиндра и на весьма низкое, вопреки усилиям реставраторов, качество звуковоспроизведения, этот артефакт публикуется в качестве приложения к солидному научному сборнику (Musgrave, Sherman, 2003) и становится, согласно декларации авторов, объектом для «изучения исполнительской практики конца XIX столетия» (Berger, 1994, p. 23). Дж. Бергер в своем анализе данной записи благоразумно ограничивается ее ритмической стороной, констатируя недодержки и передержки длительностей, и регистрацией разночтений с печатным текстом «Танца» (Berger, 1994). Н.П. да Коста находит основания считать этот раритет «важным свидетельством об особенностях исполнительского стиля Брамса» (da Costa, 2012, p. 5).

Запись фрагмента Фантазии (К. 396/385f) Моцарта, предпринятая Сергеем Ивановичем Танеевым в 1891 году³, сохранилась значительно лучше брамсовской. А. Меркулов, подробно разбирая услышанные им особенности исполнения, приходит к выводу: «В интерпретации Танеева моцартовская Фантазия звучит романтически непосредственно и возвышенно, проникновенно и страстно, прочувствованно и полнокровно» (Меркулов, 2007, p. 158). Сравнивая свое впечатление, соглашусь с характеристикой тех компонентов, которые действительно отчетливо слышны на фонограмме: это декламационная выразительность ритма, изредка применяемый прием несовпадения звуков мелодии и аккомпанемента. Что же касается трактовки динамических параметров, дающих основание для образно-эмоциональных описаний исполнения, то здесь исследователю не удалось, на мой взгляд, избежать субъективизма⁴. И этот результат имеет вполне объективную причину — недостаточные технические возможности фонографа для фиксации динамических нюансов.

Меркулов воспринимает фонограмму в полном соответствии с пожеланием Когана — «дополняя и корректируя в своем воображении ее реальное звучание». Он слышит, как «новую цепь вздымающихся разложенных аккордов и опеваемых секундовых отступлений (с т. 7) Танеев продолжает играть forte, несмотря на указанное piano в моцартовском тексте», и делает вывод: «Такое решение укрупняет исполнение, увеличивает его масштаб, делает в хорошем смысле плакатным и монолитным, поддерживает напряженность “действия”» (Меркулов, 2007, с. 161). Эмоциональную характеристику получает и следующая подме-

² «Декабрь тысяча восемьсот восемьдесят девятого. Дом господина Феллингера, со мной доктор Брамс, Иоганнес Брамс», — опять же предположительно, эта фраза произнесена Т. Вангеманном, ассистентом Эдисона, проводившим запись. Помимо фрагмента «Венгерского танца», Брамс записал свою обработку польки-мазурки «Стрекоза» («Die Libelle», op. 204) Йозефа Штрауса.

³ Запись, предположительно, сделана московским коммерсантом Ю. Блоком, ей предпослано объявление: «Играет Сергей Иванович Танеев в Москве, в 1891 году» (Грюнберг, 2002, с. 48).

⁴ В конечном счете, это признает и сам Меркулов: «Конечно, невозможно пересказать исполнение, тем более сделать это не субъективно» (Меркулов, 2007, с. 164).

ченная исследователем деталь: «После гаммообразного взлета в т. 4 ниспадающие мелодические шаги пронзительно резки, как будто исполнены какого-то отчаяния (фонограф как бы зашкаливается от необычайной интенсивности высказывания и при воспроизведении дребезжит)» (Меркулов, 2007, с. 160). Однако все эти акустические явления могли появиться не как отражение замысла исполнителя, а по более прозаическим причинам — как результат расположения раструба звукозаписывающего аппарата относительно инструмента и как следствие несовершенства технологии.

Необходимо отметить важный факт: записи и Брамса, и Танеева производились, что называется, в «бытовых условиях», без профессиональной технической подготовки, и они вряд ли рассматривались самими исполнителями как серьезные художественные достижения. В частности, Танеев, согласно свидетельству Л. Сабанеева, вполне разделял суждение Л. Толстого о фонографе, что это «забавная игрушка для богатых детей» (Сабанеев, 2005, с. 117–118). В дневнике Танеева имеются заметки, отражающие, помимо вполне понятного интереса к новому прибору, некоторую неудовлетворенность от его использования. Например, в записи от 11 декабря 1903 года читаем: «Пробовали фонограф, но довольно неудачно» (Танеев, 1985, с. 99). И это вполне понятно — даже при дальнейших усовершенствованиях в специально оборудованных студиях процесс фиксации оставался сложным и неповоротливым.

В мемуарах музыкантов того времени встречается немало колоритных деталей, сопровождавших сеанс звукозаписи. Звукорежиссер компании «Граммофон» Фр. Гайсберг (1873–1951), увековечивший осенью 1906 года голос знаменитой Ад. Патти (1843–1919) у нее дома, вспоминал, что ему приходилось буквально оттаскивать певицу от рупора, когда она, не сдерживая итальянского темперамента, с «великолепной атакой» брала свои легендарные высокие ноты (Gaisberg, 1942, p. 91). В самом деле, артисты должны были соблюдать осторожность и сдерживать себя, так как при слишком энергичном акценте стилус внезапно подскакивал и соскабливал с цилиндра лишний кусочек воска, и сеанс нужно было начинать заново (Morton, 2004, p. 26). Для регулирования динамических нюансов при записи вокалистов применялась движущаяся платформа, на которой певец балансировал, приближаясь или удаляясь от рупора, в зависимости от желаемого уровня громкости (Cope, 1993, p. 310).

Солист, находившийся в непосредственной близости от рупора, находился в благоприятных акустических условиях, чего нельзя было сказать об аккомпаниаторе, испытывающем значительные неудобства. Пианист Дж. Баттен так описывает обстановку студии Musiphone Company: «Большая часть помещения была занята импровизированной трибуной высотой в пять футов, на которой возвышалось большое пианино⁵, расположенное так, чтобы его дека находилась напротив раструба записывающего устройства. Футор инструмента был снят для получения максимального звукового эффекта, так что оставались только механика и резонансная дека. Пюпитр для нот также отсутствовал, поэтому во время исполнения кто-нибудь должен был находиться рядом, чтобы держать и переворачивать ноты. [...] Я буквально вдавливал аккомпанемент. Ден Смут (инженер звукозаписи) требовал от меня двойного forte, и я выполнял его указание. Время от времени певцы шепотом умоляли меня “играть потише”» (Batten, 1956, p. 33). О сходной ситуации с юмором рассказывает известный английский пианист-аккомпаниатор Дж. Мур, вспоминая свой первый

⁵ На студиях того времени чаще всего использовались именно пианино, чтобы резонансная дека инструмента была прямо направлена на звукоприемник.

студийный опыт, приобретенный им в 1921 году на одной из передовых для того времени фирм — «His Master's Voice». Войдя в неудобную, пустую, с гулкой акустикой студию, он увидел огромный ратруб аппарата, высывающийся из соседней комнаты, где находился звукоинженер. Мур обнаружил, что с молоточков фортепиано был снят фильц, и инструмент звучал «наподобие медной плевательницы». Солистка — французская виолончелистка Рене Шеме с трудом помещалась между фортепиано и рупором звукозаписывающего устройства. От Мура потребовали играть ровно по динамике и особенно просили остерегаться ослабления звука. Звукоинженер настаивал на максимально громком звучании, несмотря на то, что записываемая пьеса была нежной *колыбельной*. В конце концов, к всеобщему одобрению пианист вынужден был послушно отбарабанить свою партию, имитируя «топот копыт кавалерийской атаки» (Moog, 1962, p. 60).

Несмотря на все ухищрения, качество передачи звучания фортепиано было неудовлетворительным. Ранние технологии акустической записи позволяли фиксировать звуки в рамках от 168 до 2000 Гц, в то время как ухо человека способно воспринимать диапазон от 20 до 20000 Гц. Поэтому любой записанный звук лишался большинства обертонов, а крайние октавы фортепиано подвергались неизбежному искажению. Отсюда особый детонирующий «колорит» старых пластинок, который пианист Марк Гамбург, записываясь для «Gramophone Company» еще в 1909 году, язвительно охарактеризовал как звучащий «старый жестяной чайник». Чуть позже он говорит о «бедном металлическом тоне, напоминающем щипковые инструменты — банджо или гитару» (Hambourg, 1931, p. 288). С. Рахманинов был также весьма разочарован художественными результатами сотрудничества с фирмой Эдисона. В интервью, озаглавленном «Художник и грамзапись», пианист сетовал: «Когда в Америке Эдисоном была сделана первая моя грампластинка, звук фортепиано получился металлически звенящим. Рояль звучал в точности как русская балалайка (...)» (Рахманинов, 1978, с. 107).

Педализация также представляла проблемную сторону ранней звукозаписи. Требование повышенной громкости практически исключало применение левой педали. В гулкой акустике пустой студии нажатие правой педали провоцировало нежелательную неясность звуковых контуров. Поэтому звукоинженеры иногда специально заклинивали педальный механизм студийного инструмента. Акустические несовершенства дополнялись временными ограничениями. Восковой цилиндр был рассчитан примерно на две минуты звучания. Лимит пластинки из шеллака составлял четыре с половиной минуты. Это обстоятельство ограничивало репертуар, сказывалась на выборе темпа исполняемого произведения, а порой побуждало виртуозов к радикальному сокращению нотного текста. Рекордные четыре с половиной минуты занимает у И. Гофмана фонограмма си-бемоль минорного Скерцо Шопена, датированная 1923 годом. Ф. Бузони в письме жене от 20 ноября 1919 года сетовал после сессии звукозаписи: «Они хотят Вальс из “Фауста”, который идет добрых десять минут, но это должно занять всего четыре минуты» (Busoni, as cited in Day, 2000, p. 8).

Таковы были реалии звукозаписывающей индустрии рубежа XIX–XX веков. Вплоть до электроакустической эры, стартовавшей около 1925 года, проблемы адекватной передачи многих исполнительских параметров — уровней громкости, а также акцентуации, артикуляции и педализации, если говорить о фортепиано, — оставались не вполне решенными. Это неизбежно отражалось на художественном уровне сохранившихся старинных фонодокументов и волей-неволей воздействует на их современное восприятие.

* * *

Своеобразной альтернативой записей на фонографе стало *механическое фортепиано*, которое позволяло воспроизводить фортепианные произведения большой, вплоть до 30 минут, протяженности, причем без каких-либо тембровых искажений. С этим чудом инженерной мысли начала XX столетия отечественные меломаны, да, вероятно, и профессиональные музыканты, по большей части знакомы благодаря незабываемому фильму Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), где одна из героинь даже падает в обморок, пораженная зрелищем инструмента, который играет «сам по себе».

Механическое фортепиано известно в трех разновидностях, для которых до сих пор на русском языке не существует общепринятых названий. Первая из них, именуемая по-английски *Piano Player* (буквально «игрок на фортепиано, фортепианный плейер»), представляет собой управляемый педальным приводом и работающий на пневматическом принципе агрегат, который устанавливается к обычному фортепиано таким образом, чтобы покрытые войлоком механические «пальцы» располагались прямо над клавиатурой. Данное устройство, изобретенное в 1895 году американским инженером Эд. Воути (1856–1931) и запущенное в производство корпорацией Aeolian Company, стало известно под торговой маркой Pianola, — названием, ставшим нарицательным для всего семейства механических клавишных инструментов (Бородин, 2019). Во второй разновидности, называемой *Player Piano* (*играющее фортепиано*), механико-пневматическая консоль монтируется непосредственно в пианино или рояль. Оба аппарата — *Piano Player* и *Player Piano* — являются полуавтоматическими, и для их управления требуется оператор — *пианилист*, приводящий в действие две ножные педали вакуумного насоса и манипулирующий регуляторами темпа и динамики. Третий тип представлен *воспроизводящим фортепиано* (*Reproducing Piano*), инструментом полностью автоматическим, снабженным электродвигателем и не нуждающимся в мускульной силе и управляющих действиях человека⁶. Воспроизводящее фортепиано занимает особое место в истории музыкального исполнительства, так как на рулонах, предназначенных для этого инструмента, сохранено, хотя бы частично, искусство многих выдающихся музыкантов прошлого (Holliday, 1989). Поэтому именно ему будет посвящен наш дальнейший обзор.

Все три разновидности механического фортепиано объединяет то, что воссоздаваемые на них звуковысотные последовательности были предварительно закодированы в виде перфораций на сменных бумажных рулонах⁷, помещаемых в пневматическом считывающем блоке — трекере, имеющем ряд специальных отверстий, одно или два на каждую ноту всего фортепианного диапазона. Когда при вращении рулона перфорация на нем совпадала с каким-либо отверстием трекера, открывался клапан, запускающий процесс всасывания воздуха, в результате чего механический «палец» нажимал на соответствующую клавишу, извлекая звук (Ord-Hume, 1970, pp. 141–174). В отличие от аппарата Эдисона, механическое фортепиано не имеет отношения к *звукозаписывающим* технологиям, так как на рулонах фиксируются не сами акустические явления, а *механические действия*, которые их вызывают, — нажим клавишей и педалей. Но механическое фортепиано с полным правом можно

⁶ Фирмами также выпускались гибридные модели, сочетающие механическое и автоматическое управление, такие, например, как «The 'Duo-Art' 'Pianola' Piano, Pedal-Electric Model».

⁷ Для рулонов использовалась сухая вошенная бумага высокого качества.

называть *звуковоспроизводящим* устройством, в котором команды, закодированные в системе отверстий на перфоленте, приводят к согласованной работе всего механизма музыкального инструмента.

Для освещения вопроса репрезентативности рулонов как источника познания искусства выдающихся исполнителей прошлого необходимо произвести краткий экскурс в технологию фиксации и репродуцирования. Качество рулона для воспроизводящего фортепиано во многом определяет процесс его создания. Изготовление трафарета, с которого производилось тиражирование записи, было возможно несколькими способами. Первый из них, — самый простой, но затратный по времени, — представлял собой механический перенос нотного текста в систему перфораций без какого-либо участия пианиста. Музыкальные редакторы в соответствии с партитурой маркировали предварительно разграфленный на участки для нот рулон, рабочие пробивали по этим отметкам отверстия, затем исходный экземпляр поступал на автоматические множительные аппараты. Динамические нюансы и педализация могли быть добавлены вручную или же регулироваться пианилистом специальными рычагами на передней панели инструмента уже непосредственно во время воспроизведения. При втором способе оператор в предельно медленном темпе «проигрывал» нотный текст на специально подготовленном инструменте, соединенном с перфорационной машиной, сопровождая каждый шаг нажатием педали перфоратора, последовательно регистрирующего любое совершенное действие на перфоленте. Третий, самый сложный способ предполагал фиксацию исполнения пианиста в режиме реального времени, и он был разработан с целью ускорить трудоемкий процесс ручного изготовления трафаретов. Для этого под каждой клавишей инструмента монтировались электрические контакты, срабатывавшие при нажатии и посылавшие сигнал маркировочной машине, делавшей отметки на чистом крутящемся с постоянной скоростью рулоне, по которым впоследствии наносились отверстия. Изобретение высокоскоростного перфоратора позволило исключить из производственной цепочки этап маркировки и нарезать трафарет непосредственно во время исполнения. Но так регистрировались лишь звуковысотные и ритмические соотношения, остальные нюансы, как правило, вносились при редактировании. Лишь дальнейшее совершенствование этой технологии открыло дополнительную возможность — записывать игру выдающихся исполнителей, до некоторой степени сохраняя их оригинальную нюансировку.

На мировом рынке механических фортепиано господствовали три компании: две американские — Aeolian Company, Ampico (аббревиатура American Piano Company) — и немецкая Welte-Mignon, которым принадлежали основные усовершенствования и новшества в данной сфере⁸. Создание авторских рулонов для воспроизводящего фортепиано, способных передавать художественный замысел интерпретатора, было сложнейшим технологическим процессом. Его детали каждой из конкурирующих фирм держались в строжайшей тайне. Поэтому далеко не все приводимые в специальной литературе операции имеют документальное подтверждение. Многие секреты так и остались нераскрытыми и ныне воссоздаются исследователями по косвенным свидетельствам — корректурным пометкам на рулонах, фотографиям аппаратуры и сеансов записи, словесным описаниям.

Пионером в деле производства записей выдающихся музыкантов стала немецкая фирма M. Welte & Söhne из Фрейбурга, существовавшая с 1832 года и получившая известность,

⁸ Помимо названной «большой тройки», существовало множество других торговых наименований. Дольше всех продержалась на плаву компания QRS Music Technologies из Буффало (США), выпускавшая механические фортепиано и рулоны к ним непрерывно с 1900 до 2009 года.

благодаря своим музыкальным часам и механическим инструментам оркестрионам (Smith, 1994, p. 13). Вероятно, первая *авторская* запись для воспроизводящего фортепиано Welte-Mignon была осуществлена 21 июня 1904 года фрейбургской пианисткой Евг. Адам-Бернард (Eugenie Adam-Bernard, 1866 — ?). На рулоне под каталожным номером 104 был зафиксирован ноктюрн *Liebestraum* No. 2 Листа. В этом же году инженеры компании Эд. Вельте (1876–1958) и К. Бокиш (1874–1952) получили патент на «*Vorrichtung an mechanischen Tasteninstrumenten zur Abstufung des Tastenanschlages*» (устройство механических клавишных инструментов с градацией нажатия клавиш), предназначенное для фиксации динамических нюансов⁹.

Предположительно, для достижения заявленного в патенте эффекта под клавиатурой инструмента устанавливался ртутный желоб, а к каждой клавише прикреплялся стержень из проводящего материала. Когда клавиша нажималась, стержень опускался в ртуть, создавая электрическую цепь, которая активировала соответствующий резиновый ролик маркировочной машины, оставляющий графитовый след на рулоне, разграфленном на 100 продольных линий, соответствующих клавишам. Чем сильнее была нажата клавиша, тем глубже стержень погружался в ртуть, увеличивая силу тока, и более громкий звук отображался более толстой линией. Согласно другому описанию, помимо контактов под клавиатурой, еще имелись датчики, срабатывающие при ударе молоточка по струне. Чтобы сохранить прочность бумажной ленты, перфорации намеченных контуров производились не сплошной линией, а маркировались отдельными отверстиями, предназначенными для приведения в действие запорного и отменяющего клапанов.

Педализация регистрировалась при помощи электрических датчиков только как включение и выключение, что не предполагало передачу педальных нюансов, так как при неполном нажатии педалей контакт был ненадежным. Но даже при точной записи педализации она не могла бы воспроизводиться адекватно на разных инструментах с заведомо неодинаковой регулировкой педального механизма. Звуковой баланс фонограммы выстраивался благодаря разделению диапазона инструмента на два самостоятельно управляемых участка. Их граница проходила между фа-диезом и соль первой октавы¹⁰. Каким образом в процессе фиксации исполнения осуществлялась дифференциация фактурных планов, пока не установлено. Опять же предположительно, она корректировалась техником непосредственно во время сеанса.

Помимо аппаратуры для записи, Эд. Вельте изобрел агрегат для воспроизведения, способный считывать информацию об уровне динамики, предварительно закодированную в перфорациях по краям рулона. Это устройство было вмонтировано в пианино без клавиатуры, в результате чего появился необычный воспроизводящий инструмент, названный *Mignon*, так как его сравнительно небольшие размеры выгодно отличались от громоздких аппаратов других фирм. Вскоре изобретатель разработал модель в виде автоматической пианолы, игравшей на обычном фортепиано. Модель эта получила наименование «*Vorsetzer*» (впередисидящий).

⁹ Сохранился лишь один экземпляр записывающей машины Вельте. Он находится в Музее музыкальных автоматов в г. Зеевен (кантон Золотурн, Швейцария).

¹⁰ Такое разделение характерно только для *Welte*, другие фирмы определяли границу диапазонов между *ми* и *фа* первой октавы.

В марте 1905 года в лейпцигском демонстрационном зале компании «Popper and Co., GmbH» новый инструмент был представлен публике¹¹. В Лейпциге организуется студия, где с января 1905 по апрель 1906 года осуществлялись записи корифеев фортепианного искусства — К. Рейнеке (1924–1910), Т. Лешетицкого (1830–1915), А. Есиповой (1851–1914), Р. Пюньо (1852–1914), И. Падеревского (1860–1941), Э. д’Альбера (1864–1932). Свою игру смогли зафиксировать виднейшие композиторы эпохи — К. Сен-Санс (1835–1921), Э. Григ (1843–1907), Р. Леонкавалло (1857–1919), Г. Малер (1860–1911), Р. Штраус (1864–1949). Расширяя свое международное присутствие, фирма M. Welte & Söhne в 1906 году начинает строить фабрику в США, представители компании производят записи выдающихся музыкантов в Лондоне (1909), Санкт-Петербурге и Москве (1910)¹², Париже (1912). Судя по сохранившимся фотографиям, на процедуре записи, помимо технического персонала, присутствовали друзья и знакомые артистов, а сам процесс порой был довольно длительным и превращался в настоящий концерт. В частности, только за один сеанс 2 июня 1913 года Эж. д’Альбер зафиксировал 34 произведения (Smith, 1994, pp. 327–328).

Как правило, пьесы записывались целиком, и повтор отдельных фрагментов не практиковался. Исполнители имели возможность после перфорации прослушать получившийся рулон, и, если их не удовлетворяло его качество, могли повторить процедуру. Например, Ф. Бузони, записывая листовский Большой этюд по Паганини № 3 (S. 141), сделал две попытки, а Концертный парафраз на темы из оперы «Риголетто» Верди (S. 434) зафиксировал с трех дублей (Smith, 1994, p. 344). На некоторых рулонах Welte встречается корректура, прежде всего в виде исправлений случайных неверных нот. Павел Лобанов, изучая фонографическое наследие Александра Скрябина, отмечает: «К сожалению, в записях на Вельте-Миньоне и Фоноле¹³ не все звуковые изменения можно приписать исполнителю. После записи на перфоленду могли вноситься исправления и добавления» (Лобанов, 1995, p. 18). А. Лейкин, сравнивая фонограммы Скрябина, сделанные на аппаратах Welte и Hupfeld, приходит к выводу, что технологии, применяемые этими фирмами, «не смогли передать пленительный тон, деликатные динамические нюансы и удивительную педализацию» (Leikin, 2011, p. 40)¹⁴, характерные для исполнительской манеры композитора. Но все же, по мнению исследователя, рулоны Welte, не содержащие значительных редакторских добавлений, в отличие от перфоленд Phonola, могут считаться «более достоверными». П. Филлипс, сопоставляя степень репрезентативности аудиопродукции «большой тройки», отмечает, что записи компании Welte, «являются потенциально честными свидетельствами» (Phillips, 2016, p. 127). Пусть их технология не способна запечатлеть *все* аспекты исполнения, а некоторые моменты (например, туше и педализация) регистрировались в неполном и иска-

¹¹ Сама компания «Popper and Co., GmbH» в сентябре 1904 года на Лейпцигской ярмарке представила 80-тоновую механическую консоль «Artist», которую некоторые исследователи считают прототипом воспроизводящего фортепиано (Phillips, 2016, p. 1).

¹² В России были осуществлены записи Скрябина, Глазунова, Ляпунова, Игумнова и тринадцатилетней пианистки-вундеркинда Ирины Горяиновой (сценический псевдоним Энери; 1897–1980).

¹³ Phonola — воспроизводящий инструмент лейпцигской фирмы L. Hupfeld.

¹⁴ На с. 46 книги А. Лейкина помещена фотография, запечатлевшая процесс записи А.Н. Скрябина на аппарате Welte в феврале 1910 года в помещении издательского дома Юргенсона. Судя по фотографии, запись производил сам Карл Бокиш.

женном виде, но все же отдельные зафиксированные компоненты (прежде всего относящиеся к темпу и ритму), несомненно, принадлежат самому артисту¹⁵. Поэтому, считает Филлипс, с исторической точки зрения, наследие Welte остается «самым важным собранием из всех записей для воспроизводящего фортепиано» (Phillips, 2016, p. 127).

Компании Ampico и Aeolian разрабатывали свои технологии и придерживались иной концепции относительно редакции, которая осуществлялась специальным высокопрофессиональным персоналом, нередко под наблюдением самого артиста. Фирма Ampico изготавливала рулоны для собственного воспроизводящего фортепиано Artigraph (или Artigraphic player)¹⁶ с 1911 по 1941 год, причем записи производились в Нью-Йорке лишь до 1930 года. За все это время под маркой Ampico были выпущены записи 262 пианистов. Деятельность компании началась с сотрудничества с фирмой L. Hupfeld, продукцию которой Ampico стала продвигать на американский рынок, переводя на свой формат. Это были записи К. Рейнеке, К. Шарвенка (1850–1924), А. Грюнфельда (1852–1921), А. Фридгейма (1859–1932), А. Корто (1877–1962), В. Гизекинга (1895–1956). Со временем фирма заключила эксклюзивные контракты с М. Розенталем (1862–1946), С. Рахманиновым, Б. Моисеевичем (1890–1963), Л. Орнштейном (1892–2002).

Ключевой фигурой компании был инженер Ч.Ф. Стоддарт (1876–1958), на базе разработок немецких партнеров¹⁷ создавший свою систему записи и репродуцирования, получившую наименование «Stoddard-Ampico». Она использовалась фирмой вплоть до начала 1920 годов, позднее технология была усовершенствована и получила название A Ampico¹⁸. Стоддарт запатентовал два варианта рекордера — для пианино и для рояля, основанных на едином принципе (US Patent 1,095,128; US Patent 1,367,634). Система работала следующим образом: в основании гаммерштиля закреплялись два контакта, способные создавать электрическую цепь, погружаясь в расположенные под каждой клавишей два резервуара, наполненные ртутью. Когда молоточек фортепиано находился в состоянии покоя или ударял по струне, цепь оставалась разомкнутой. Но между моментом нажима клавиши и отскоком молоточка на исходную позицию происходило замыкание электрической цепи, и приводилось в действие маркировочное устройство, оставляющее следы на вращающемся бумажном рулоне. По сути дела, графически фиксировалась *скорость*, с которой молоточек преодолевал расстояние до струны, а от скорости зависела результирующая сила удара, то есть уровень громкости извлекаемого звука. Нажатие клавиши отмечалось линией, длина которой была обратно пропорциональна усилию, примененному пианистом. Удар молоточка по струне регистрировался следующей линией, и ее протяженность свидетельствовала о продолжительности звучания. Второй, усовершенствованный вариант предполагал наличие уже четырех стержней и четырех емкостей, наполненных ртутью, под каждой клавишей. Замыкание первой пары контактов отмечало на рулоне, движущемся с обычной скоростью, длительности ноты. Вторая пара контактов срабатывала в процессе движения клавиши к своей нижней границе, тем самым указывая продолжительность хода на втором рулоне, записывающем динамику. Он был шире нотного рулона и вращался с более высокой скоростью, что позволяло точнее передавать динамические нюансы (da Costa, 2012, p. 13). По

¹⁵ Это утверждение верно лишь в том случае, когда скорость записи и скорость воспроизведения совпадают.

¹⁶ Инструмент был разработан на базе фортепиано Knabe и Chickering. С целью соблюдения авторского права он назывался не «воспроизводящим» (*Reproducing*), а «воссоздающим фортепиано» (*Re-enacting Piano*).

¹⁷ Дж. Морган считает, что в данном случае имела место утечка информации (Morgan, 2007, p. 147).

¹⁸ Р. Хоув и Дж. Морган в своем обзоре эволюции моделей Ampico рассматривают восемь разновидностей (Howe, Morgan, 2003).

мнению самого разработчика, «точность измерений, применяемых в технологии Ampico, раскрывает различия в прикосновении пианиста в десять раз более тонкие, чем способно обнаружить человеческое ухо» (Stoddart, 1979, p. 108).

Тем не менее, как утверждает Л. Джайвенс, детально изучивший технологии Ampico, вплоть до 1926 года, когда началась разработка нового инструмента (B Ampico), чаще всего «динамика не записывалась, а вносилась вручную» (Givens, 1970, p. 28). Для этого редакторы предварительно эскизно фиксировали динамический рельеф в виде волнистой линии, а затем, согласуясь с ней, наносили соответствующую перфорацию на рулоне. Редактура осуществлялась квалифицированными специалистами. Первым шефом-редактором отдела классической музыки был ученик Л. Годовского, бельгийско-американский пианист Теодор Генрион (Theodore Henrion; ? — 1918). После его смерти должность перешла к пианисту и композитору Милтону Зускинду (1898–1975), известному также под псевдонимом Эд. Фэйрчайлд. Зускинд был «домашним пианистом» фирмы, оставившим значительное количество собственных сольных и ансамблевых записей¹⁹. Он также считался «персональным» редактором Рахманинова²⁰ и других «звезд фортепианного небосклона» — Иосифа Левина, Артура Рубинштейна.

Редактура включала несколько этапов. Так называемые «случайные ноты» редакторы обычно исправляли, сверяясь с нотным текстом: ошибочные перфорации заклеивались, взамен вручную наносились правильные. Эти коррективы можно заметить лишь на оригинальном рулоне, предназначенном для изготовления трафарета, с которого нарезался тираж. Компенсируя схематическую фиксацию педализации, редакторы, путем увеличения уже имеющихся отверстий, могли продлить звучание отдельной ноты или аккордового комплекса, технология этого процесса была также запатентована Ч. Стоддартом (US Patent 1,025,077) (Stoddart, 1979, p. 107). С целью рельефного выявления звуков мелодии практиковалось их внесение с некоторым, практически незаметным на слух запозданием, для присвоения им собственной динамической маркировки. Управление пневматикой позволяло вводить постепенную регулировку уровня громкости и добавлять внезапные акценты отдельно для верхнего и нижнего регистров инструмента²¹, включать и выключать обе педали. Для этого в считывающем блоке — трекере имелось около 700 клапанов.

Ч. Стоддарт, отмечал, что изготовление качественного рулона было сопряжено с «невероятным количеством труда и затрат» (Stoddart, 1979, p. 108). Как пример тщательной работы он приводит описание процесса записи Иосифом Левиным вальса Штрауса «An der schönen blauen Donau» в транскрипции Шульц-Эвлера. Ее подготовка к изданию заняла около пяти недель и потребовала более 100000 операций. Три дня ушло на сверку нотного текста, выявление и исправление случайных неверных нот. Затем рулоны с отдельной записью нот и динамики помещались на специальный стол, на котором оператор вручную переносил кодировку уровня громкости на нотный рулон. Для Стоддарта наиболее интересным этапом редактирования была работа над обозначением границ расширения перфораций, продлевающего звучание отдельной ноты и позволяющего передавать эффект полу-педали. Предварительные перфорации на исходном рулоне производились вручную. При этом маркировочные отверстия длиной около одной четверти дюйма пробивались *перед*

¹⁹ Его партнерами были другие штатные пианисты фирмы: Г. Броквей (1870–1951) и М. Волави (1886–1951).

²⁰ В одном из интервью он признается, что вносил изменения в записи Рахманинова, пользуясь кончиком карандаша (Armbruster, 1999, p. 16).

²¹ Разделение регистров проходило между *ми* и *фа* первой октавы.

графическими отметками, обозначающими ноты. Для кратких по длительности звуков использовалась более короткая перфорация. В конце каждой графической отметки размещалось еще одно круглое отверстие. Получившийся шаблон еще не предназначался для проигрывания. Он загружался в автомат для изготовления трафаретов, который нарезал пробный рулон. В полученную перфоленду копировались динамические обозначения с исходной записи, и она поступала к редактору для окончательной корректировки, после чего нарезался рулон, предоставляемый для контрольного прослушивания артисту. Если пианист был удовлетворен результатом, запись отправлялась на тиражирование.

Новая модель рекордера и воспроизводящего фортепиано были разработаны инженером Кл. Хикманом (1889–1981), работавшим в компании с 1924 по 1929 год. Система получила наименование «В Ampico» и представляла собой усовершенствованный вариант идеи Стоддарта. Записывающий аппарат был подключен к роялю фирмы Chickering (Model 59). Уровень громкости стал регистрироваться при помощи электрического искрового хронографа (spark chronograph), измеряющего скорость молоточка на протяжении последних 12 миллиметров его движения к струне. На этом участке серебряный провод, прикрепленный к хаммерштилю, последовательно соприкасался с двумя контактами, в результате чего генерировались искры, оставляющие след на обработанной специальным составом движущейся бумажной ленте (Nickman, 1929). Расстояние между получившимися метками было обратно пропорционально скорости молоточка, что давало возможность рассчитывать параметры давления в пневматической системе, необходимые для извлечения звука определенной интенсивности. Для интерпретации динамических данных Хикман разработал специальную шкалу, состоящую из 120 позиций, в которой каждая часть представляла «одну десятую минимальной разницы в громкости, воспринимаемой человеческим ухом» (Givens, 1970, 36)²².

По мнению К. Холлидея, модель В Ampico действительно была способна «фиксировать динамику в режиме реального времени» (Holliday, 1989, p. 106). Но все же механическая часть записывающего аппарата была несовершенна, и не всегда удавалось добиться намеченного качества. Как отмечает Н. Барден, «несмотря на то, что динамический рекордер передавал оттенки интенсивности и делал редактирование более быстрым и точным, субъективный человеческий фактор все еще был необходим для создания подлинно музыкального исполнения» (Barden, 1993, p. 180). Поэтому с целью корректировки нарезался пробный рулон, который прослушивался самим артистом и его редактором. Задача редактора состояла в том, чтобы по возможности выполнить все пожелания интерпретатора. Как правило, этой работой занимались весьма квалифицированные музыканты — например, пианистка Эмс Доусон (1901–1976). По сравнению с не допускающей исправлений акустической записью, этот процесс был более комфортен для исполнителя. Б. Моисеевич, с ужасом вспоминая сеансы перед не прощающим ошибок раструбом фонографа, писал, что в студии Ampico «он сидел, откинувшись в кресле, потягивая виски и наслаждаясь сигарой, и командовал: “Нет, нет! Я хочу здесь больше *crescendo* и еще немного *accelerando*”, — и техник пробивал отверстия, следуя его указаниям» (Moiseiwitsch, as cited in Day, 2000, p. 15).

Воспроизводящее фортепиано «В Ampico» появилось в продаже лишь в 1929 году, через три года после введения искрового хронографа. Фирма была заинтересована в том,

²² Джайвенс попутно замечает, что современный стандарт MIDI содержит 127 градаций силы нажатия на клавишу (velocity) (Givens, 1970, p. 36).

чтобы рулоны новой системы было возможно проигрывать на инструментах прежних выпусков. Но полной совместимости добиться не удалось из-за разницы в кодировании и настройках регуляторов экспрессии. В результате рулоны, предназначенные для модели В Amrico, лучше всего звучали именно на этом инструменте, и для него не вполне подходили рулоны А Amrico²³. Возросшие возможности, предоставляемые изобретением Хикмана, практически не отразились на сегменте популярной музыки, где запись производилась по старой технологии, с добавлением динамических оттенков при помощи ручной перфорации. Именно в этой сфере фирма добилась наивысшего коммерческого успеха, выпуская аранжировки танцевальной музыки, которые было почти невозможно сыграть обычным способом²⁴. В классическом репертуаре компания ориентировалась в основном на артистов, начинавших свой творческий путь, таких как А. Браиловский, М. Левицкий, Б. Моисеевич, Л. Орнштейн. Каталог фирмы свидетельствует, по мнению Петера Филиппса, об ориентации прежде всего на потребности американской публики (Phillips, 2016, p. 78).

Из всех представителей «большой тройки» компания Aeolian вышла на рынок воспроизводящих фортепиано позже своих конкурентов, представив в марте 1914 года инструмент Duo-Art. Опоздание объясняется тем, что в течение ряда лет ее инженеры безуспешно пытались разработать аппарат, объединяющий фонограф и пианолу, чтобы дать возможность покупателям записывать и прослушивать свое собственное исполнение. Компания быстро преодолела образовавшийся разрыв и завоевала ведущие позиции в отрасли, благодаря коммерческой активности и качеству продукции. Aeolian привлек к сотрудничеству выдающихся композиторов и исполнителей. Эксклюзивными артистами компании стали А. Зилоти, П. Грейнджер, М. Хесс, С. Прокофьев. В каталоге фирмы основательно представлены блистательные имена Бузони, Падеревского, д'Альбера, Годовского, Гофмана, Корто, Артура Рубинштейна, Горовица. Ее инструмент «The 'Duo-Art' 'Pianola' Piano, Pedal-Electric Model», помимо полностью автоматического управления, был оснащен устройством, поддерживающим звуковой баланс между мелодией и аккомпанементом (Themodist), а также ручными регуляторами темповых отклонений (Metrostyle) для воспроизведения стандартных рулонов²⁵. При выключенной автоматике он мог быть использован и как обычное фортепиано. Одним из преимуществ новой марки было то, что благодаря соглашению 1909 года, воспроизводящий механизм Aeolian был инкорпорирован в инструменты фирмы Steinway. Несмотря на дороговизну — в 1924 году пианино Duo-Art стоило около 1000 долларов, а стоимость рояля начиналась от 1850 долларов (Lawson, 2007, 131), что было сравнимо с ценой автомобиля, — механическое фортепиано стало неременной принадлежностью быта обеспеченных кругов общества, — от представителей среднего класса до титулованных и коронованных особ. Только в 1925 году фирмой было выпущено 192 000 инструментов. Рулоны, в зависимости от содержания и сложности производства, стоили от 25 центов до 3 долларов. Спросом пользовалась продукция образовательной направленности, аккомпанементы вокальных и инструментальных произведений, так называемые «аудиографические» рулоны, содержавшие сведения и иллюстративный материал о композиторе и записанном произведении. Состоятельные любители музыки могли также приобрести консоль Concertola Duo-Art, которая позволяла предварительно загружать перфоленты

²³ Проблема совместимости в различных комбинациях марок рулонов и воспроизводящих фортепиано подробно освещается в статье Р. Хоува и Дж. Моргана (Howe, Morgan, 2003).

²⁴ С 1921 по 1928 год департамент популярной музыки Amrico возглавлял Дж.М. Делкамп (1892–1931).

²⁵ Фирме пришлось даже предупреждать своих покупателей, чтобы они не злоупотребляли ручным управлением при воспроизведении авторских рулонов, так как это разрушает художественный замысел пианиста.

сразу в несколько катушек, а затем воспроизводить их в любом порядке с помощью дистанционного управления. В 1915 году начался выпуск роялей Weber, которые использовались компанией и для записи, и для концертов. Некоторые из моделей изготавливались в роскошном оформлении, как предмет дорогой мебели, что было особенно популярно в США. Для расширения рынка сбыта фирма заключила соглашения об установке своих устройств на фортепиано других стран — Gabriel Gaveau (Франция) и Ibach (Германия).

Сеансы записи производились в студии, расположенной в Aeolian Hall в Нью-Йорке. Процессом руководили опытные штатные пианисты компании — У. Вудс (1881–1967) и А. Лахмунд, отец которого К. Лахмунд учился у самого Листа. В конце 1919 года компания открыла вторую студию в Лондоне, где менеджером записи был Р. Рейнолдс (1877–1959), сотрудничавший со многими именитыми пианистами того времени, такими как Ф. Бузони, П. Грейнджер, В. Пахман, М. Хесс, Г. Бауэр. Приведу фрагмент статьи Рейнолдса, содержащий описание процедуры записи и дающий некоторое представление об особенностях технологии, применяемой в Aeolian: «В изолированной комнате стоит рояль марки "Вебер", по тону и внешнему виду не отличающийся от обычной модели, и даже при прикосновении не выдающий магической силы, таящейся под его клавишами. При ближайшем рассмотрении секрет частично раскрывает электрический кабель, который расположен под фортепиано. И если было бы возможно проследить его путь в недра инструмента, то мы бы обнаружили 160 проводов, половина из которых подключена к специальным контактам под клавишами, а остальные размещены вблизи точек, где молотки ударяют по струнам. В то же время сам кабель, проходя через стену, ведет в соседнее звуконепроницаемое помещение, где установлен удивительный механизм — записывающий аппарат Duo-Art. Здесь другие концы проводов прикреплены к электромагнитам, управляющими мощной перфорационной машиной, которая фиксирует каждое действие клавиш фортепиано. Пианист играет, пуансоны пробивают отверстия в рулоне, и запись производится» (Reynolds, 1999, p. 103). Машина была способна производить до 4000 перфораций в минуту. Величина отверстий определялась временным интервалом нажатия. Ритмические соотношения отражались в расстояниях между перфорациями на рулоне.

Менеджер нью-йоркской студии У. Вудс так описывает свои действия во время сеанса записи: «Пианист играл на записывающем фортепиано, и я сидел за пультом. Я следил за его динамикой и фразировкой, пользуясь комплектом дисков, вмонтированных в мой пульт, и музыкальной партитурой, заранее подготовленной исполнителем для меня. Система проводов шла от моего пульта к записывающему устройству. Когда исполнение было окончено, рулон был уже готов к воспроизведению. Конечно, моя фиксация нюансов никогда не была абсолютно верной, сколько бы раз артист и я заранее не обдумывали свое представление о пьесе. Мы должны были проводить долгие часы вместе, снова и снова проигрывая рулон, исправляя случайные ошибки, корректируя неточности динамики, стремясь передать художественные эффекты, найденные артистом, но весьма трудные для воспроизведения» (Armbruster, 1999, p. 14).

Из приведенных описаний понятно, что технология Aeolian принципиально отличалась от систем Welte и Ampico тем, что перфорация рулона происходила в режиме реального времени в процессе игры пианиста. Динамическая сторона осуществляемой записи создавалась при активном участии редактора, который во время репетиций мог ознакомиться со всеми особенностями трактовки артиста. На многочисленных фотографиях, сделанных во время сеансов записи и опубликованных в «The AMICA Bulletin», Рейнолдс обычно сидит

за пультом, расположенным слева от исполнителя (Reynolds, 1999, p. 103). На пульте отчетливо видны два циферблата с контроллерами, которыми оперирует менеджер. При помощи этих приборов он, следуя нотному тексту и непосредственно реагируя на игру пианиста, мог отдельно управлять фиксацией динамических нюансов верхнего и нижнего диапазонов инструмента и выстраивать звуковой баланс.

После окончания записи рулон был готов для пробного проигрывания, и в содружестве с артистом начиналась тщательная и многочасовая редакторская работа, о которой рассказывал У. Вудс. По признанию штатного пианиста Aeolian P. Армбрустера (1897–1994), для корректировки кодировочных отверстий редакторы использовали перочинный нож и пластырь (Armbruster, 1999, p. 16). Затем музыкант подписывал удовлетворяющий его вариант, по которому нарезался чистовой трафарет, поступающий на тиражирование. Результат нередко был весьма впечатляющим. В «Дневнике» С. Прокофьева от (17) 30 сентября 1918 года читаем: «Завтрак с директором механических фортепиано, которые с большим совершенством передают мельчайшие оттенки и весь характер игры исполняющего. Особенно сильное впечатление произвели на меня вещи Гранадоса, исполненные им самим за месяц до гибели» (Прокофьев, 2002, с. 738). Позднее, заключив договор с Aeolian, Прокофьев сам увлекся процессом усовершенствования записи, о чем также имеется свидетельство в «Дневнике»: «Корректирую ролики Duo-Art. Сажу там по несколько часов в день до одурения» (Прокофьев, 2002, ч. 2, с. 382). По-видимому, определяя принципиальную установку компании, следует вспомнить слова ведущего пианиста Aeolian — П. Грейнджера, который говорил, что хорошая запись должна давать представление «не о том, как артист играл на самом деле, а как он *хотел* бы играть» (Good, 1982, p. 273). Существовала практика, когда конечная продукция представляла собой гибрид из реальной записи и последующих (весьма существенных!) механических добавлений, сделанных под наблюдением артиста. Например, именно таким образом была записана обработка Фр. Ламонда «Героической симфонии» Бетховена (Armbruster, 1999, p. 16), которую физически невозможно исполнить одному человеку.

Каталоги фирмы содержали записи сольных партий популярных фортепианных концертов, предназначенных для последующего концертного выступления с настоящим симфоническим оркестром. Так, Р. Рейнолдс в «Воспоминаниях» рассказывает о рекламном туре по Шотландии, в котором симфонический оркестр под управлением Генри Вуда сопровождал части из концертов Грига, Сен-Санса и Чайковского в записях М. Хесс, Г. Бауэра и П. Грейнджера (The Reginald Reynolds Memoirs, 1999, p. 97). В этом же источнике повествуется о подготовке к концерту в лондонском Альберт-холле, в котором Томас Бичем должен был дирижировать оркестром, аккомпанирующим фортепиано Duo-Art с записью Второго концерта Сен-Санса, сделанную Г. Бауэром. Репетицию этого события мемуарист характеризует как «борьбу между дирижером-автократом и бесстрастным механическим инструментом, следующим своим путем, независимо от последствий» (The Reginald Reynolds Memoirs, 1999, p. 98). В результате на концерте дирижер был вынужден подчиниться автоматическому солисту. Вероятно, больше согласия между воспроизводящим фортепиано и сопровождающим коллективом продемонстрировал концерт, состоявшийся 14 января 1920 года в нью-йоркском Карнеги-холл, в котором Р. Ганц дирижировал Первым концертом Листа, аккомпанируя своей собственной записи сольной партии (Phillips, 2016, p. 157).

Рекламный характер носили так называемые «Сравнительные концерты», когда, вслед за исполнением пианиста, только что прозвучавшее сочинение воспроизводилось механическим инструментом. П. Филлипс считает, что эту практику ввела компания Ampico 25 мая 1916 года на концерте Л. Орнштейна (Phillips, 2016, p. 138). В 1919 году состоялся «Сравнительный концерт» Л. Годовского в Лос-Анджелесе. Рецензент местной газеты с восторгом повествовал об этом событии: «Энтузиазм публики превзошел все границы, когда, после окончания Баллады As-dur Шопена, артист поклонился, и рояль, заряженный энергией и магнетизмом солиста, внезапно, будто по собственному желанию, с абсолютной точностью повторил только что прозвучавшее исполнение» (Los Angeles Herald, as cited in Holliday, 1989, p. 103). Прокофьев в «Дневнике» вспоминает один из таких концертов: «Я сыграл несколько пьес, а затем “Прелюд” Рахманинова на концертном рояле, имевшем механику Duo Art’a. Когда же публика (которая принимала меня очень горячо) устроила мне овацию, то я вместо bis’a пустил в ход механизм, где уже был вставлен тот же “Прелюд”, наигранный мной прошедшей весной, — и рояль повторил тот же “Прелюд”, причем я сидел у клавиатуры со сложенными руками. Ничего, очень недурно, хотя все же, конечно, не то» (Прокофьев, 2002, ч. 2, с. 75).

Как видим, по отношению к воспроизводящему фортепиано Прокофьев занимал практичную срединную позицию. Но высказывание его коллег как композиторов, так и пианистов, варьируются в более широком эмоциональном диапазоне: от скептической усмешки до безоговорочного признания. Известен факт, когда менеджер Duo-Art, пытаясь привлечь А. Шнабеля к сотрудничеству, с гордостью заявил, что их технология позволяет зафиксировать шестнадцать динамических оттенков от пианиссимо до фортиссимо. На что Шнабель ответил: «Как скверно! Мне случается применять и семнадцать!» (Siek, 2017, p. 192). Однако это не помешало пианисту в 1924 году записать для Knabe-Ampico около 40 минут музыки. И. Левин утверждал, что рулоны Welte-Mignon передают его игру «с абсолютной точностью относительно темпа, туше и качества тона» (Levin, as cited in Day, 2002, p. 14). Вероятно, многие хвалебные отзывы были написаны по просьбе самих корпораций, так как они обычно помещались в рекламных буклетах или каталогах. Но нет никаких оснований сомневаться в искренности, скажем, Б. Моисеевича, который в интервью 1962 года (!) на вопрос: «Считаете ли вы, что механическое фортепиано способно верно воспроизвести исполнение артиста?» ответил: «Безусловно, если вы проявите большое внимание и терпение. Это вполне возможно. Это и было сделано» (Moiseiwitsch, as cited in Phillips, 2016, pp. 136–137).

Не будет преувеличением констатировать, что к началу 1930-х годов «культура механического фортепиано», принимая во внимание существующие в то время технологии и материалы, достигла высочайшего, можно даже сказать, предельного уровня. Важнейшими «обстоятельствами непреодолимой силы», повлекшими за собой упадок и угасание отрасли, обычно считают Великую депрессию, последовавшую за крахом нью-йоркской биржи в «Черный вторник» 24 октября 1929 года, расширение сети радиовещания и, что представляется самым главным, бурное развитие электромеханической записи, осуществляемой с помощью микрофона.

Эпоха музыкальных автоматов ушла в прошлое, но оставила огромное наследие, которым должны были распорядиться (и распорядились!) последующие поколения. Профессиональное концертное пианино превратилось в одну из разновидностей практики

«исторически информированного исполнительства» (НИР), представленную такими одиночными фигурами как, например, английский пианилист Р. Лоусон (1948). Парижская филармония на площадке Cité de la Musique регулярно проводит ностальгические концерты *Nuit Fantôme*, где записи для механического фортепиано словно вызывает к жизни тени великих композиторов и виртуозов. Вслед за Стравинским и Хиндемитом, пианола вдохновила своеобразное творчество К. Нанкарроу (1912–1997). Сами инструменты, хотя изредка и появляются на концертной эстраде²⁶, становятся музейными экспонатами, предметами коллекционирования, атрибутом музыкальной субкультуры, объединяющей знатоков, любителей и энтузиастов²⁷. Восковые валики фонографа, километры перфорированной бумаги на рулонах многочисленных фирм не только пылятся в архивах, но тщательно изучаются. Хранимая на них информация переводится в современные форматы, реставрируется самыми современными методами. Но каков результат этой кропотливой работы, что же здесь сохранилось от изначального замысла артиста? Далеко не случайно Артур Рубинштейн, который неоднократно слышал игру Бузони и восхищался ею, познакомившись с отреставрированными и переведенными на долгоиграющую пластинку Прелюдиями Шопена, записанными маэстро на Duo-Art, воскликнул: «Карикатура, искажение, фальсификация его игры!» (Day, 2000, p. 14).

Архивные фонограммы иногда называют звуковым «окном в прошлое» (da Costa, 2012, p. xxviii). Если это и «окно», то, продолжая аналогию, отнюдь не широко распахнутая в историческое пространство фрамуга и не кристально чистый «современный стеклопакет». Звучание некоторых восковых валиков впору сравнить с мутноватым «слюдяным окошком», сквозь которое мы наблюдаем неясные контуры ушедшего времени, дополняя и корректируя их в своем воображении. Не меньших корректив требует восприятие полностью лишённого посторонних шумов звучания воспроизводящего фортепиано, доносящегося из современных цифровых устройств.

Прежде всего в самой идее записи не звука, а вызывающих его механических действий, заложена потенциальная неточность, ведь запись и воспроизведение, чаще всего, производятся на разных инструментах, обладающих своими акустическими параметрами, индивидуальной регулировкой всех механических компонентов. Затем, какой бы изошренной ни была технология фиксации, она имеет свои весьма жесткие лимиты, особенно заметные в области динамических градаций и педальных нюансов. Однако наиболее проблематичным является вопрос о редакторских вторжениях в процессе создания фонограммы, довольно умеренных у Welte-Mignon, но весьма заметных у Aeolian Company и Ampico. Следует согласиться с А. Дюркиным, что практически любой рулон, «продаваемый как “сыгранный вручную”», на самом деле является результатом многих рук — пианиста, редактора и аранжировщика» (Durkin, 1999, p. 176).

Но разве не таким же «совокупным художественным продуктом» является самая современная запись в самом «продвинутом» формате, к которой, помимо исполнителя, причастны звукорежиссер и технический персонал студии?

²⁶ Напомню, в частности, парижскую премьеру «Свадебки» И. Стравинского, возрожденную в 1981 году П. Булезом в редакции 1919 года, где пианола соседствует с цимбалами.

²⁷ Рупором этой субкультуры стал журнал «The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association», обильно цитируемый в данной статье.

Литература

1. Аполлонова Л.П. Механическая звукозапись. М.: Энергия, 1978. 232 с.
2. Бородин Б.Б. Пианола и ее роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего // Вестник Кемеровского государственного института культуры. 2019. № 47. С. 83–92.
3. Грюнберг П.Н. История начала грамзаписи в России. Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон». М.: Языки славянской культуры, 2002. 736 с.
4. Коган Г.М. Свет и тени грамзаписи // Коган Г.М. Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. С. 30–54.
5. Лапиров-Скобло М.Я. Эдисон. М.: Молодая гвардия, 1960. 252 с.
6. Лобанов П.В. А.Н. Скрябин — интерпретатор своих композиций. М.: ИРИС-ПРЕСС, 1995. 120 с.
7. Меркулов А.М. Танеев играет Моцарта // Меркулов А.М. Новое о Танееве. М.: Дека-ВС, 2007. С. 152–201.
8. Прокофьев С.С. Дневник. В 3-х ч. Ч. 1. Париж: sprkfv, 2002. 815 с.
9. Прокофьев С.С. Дневник. В 3-х ч. Ч. 2. Париж: sprkfv, 2002. 933 с.
10. Рахманинов С.В. Художник и грамзапись // С.В. Рахманинов. Литературное наследие. В 3-х тт. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 107–112.
11. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х тт. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. М.: Музыка, 1983. 216 с.
12. Сабанеев Л.Л. Первый фонограф // Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2005. С. 117–118.
13. Танеев С.И. Дневники в 3-х книгах. Книга третья (1903–1909). М.: Музыка, 1985. 560 с.
14. Armbruster [R.] Hand coordination // The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association. 1999. Vol. 36. № 1, January-February, pp. 14–18.
15. Barden N., Morgan, R., Howe J. Fidelity and the Ampico // The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association. 1993. Vol. 30. № 3, May-June, pp. 171–180.
16. Batten J. Joe Batten's book: the story of sound recording. London: Rockliff, 1956. 201 p.
17. Berger J., Nichols, Ch. Brahms at the Piano: An Analysis of Data from the Brahms Cylinder // Leonardo Music Journal. 1994. Vol. 4, pp. 23–30.
18. Cone J.F. Adelina Patti: Queen of Hearts // Cleckheaton: Amadeus Press, 1993. 400 p.
19. Day T. A Century of Recorded Music: Listening to Musical History. New Haven: Yale University Press, 2000. 306 p.
20. Durkin A. The Self-Playing Piano as a Site for Textual Criticism. 1999. Vol. 12, pp. 167–188.
21. Gaisberg F.W. The music goes round. New York: The Macmillan Company, 1942. 271 p.
22. Givens L. Re-Enacting the Artist: A Story of the Ampico Reproducing Piano. New York: Vestal Press, 1970. 136 p.
23. Good E.M. Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos. Stanford: Stanford University Press, 1982. 273 p.
24. Hambourg M. From Piano to Forte: A Thousand and One Notes. London: Cassell Limited, 1931. 310 p.
25. Hickman C.N. A Spark Chronograph Developed for Measuring Loudness of Piano Tones // The Journal of the Acoustical Society of America. 1929. Vol. 1 (35), pp. 138–151.

26. Holliday K. *Reproducing Pianos Past and Present*. New York: The Edwin Mellen Press, 1989. 240 p.
27. Howe R., Morgan J. The Evolution of the Ampico // *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*. 2003. Vol. 38. № 2, March-April, pp. 79–82.
28. Lawson R. Prokofiev and the Player-Piano // *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*. 2007. Vol. 44. № 3, June-July, pp. 129–134.
29. Leikin A. *The Performing Style of Alexander Scriabin*. New York: Routledge, 2016. 306 p.
30. Moor G. *Am I too loud? Memoirs of an accompanist*. London: H. Hamilton, 1962. 304 p.
31. Morgan J. Thoughts on Arranged versus Hand Played. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*. 2007. Vol. 44. № 3, June-July, pp. 79–82.
32. Morton D.L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004. 215 p.
33. *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style* / Edited by M. Musgrave, B.D. Sherman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 391 p.
34. Ord-Hume A.W.J.G. *Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it*. New York: A. S. Barnes, 1970. 296 p.
35. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 384 p.
36. Phillips P. *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*. Sydney: University of Sydney, 2016. 270 p.
37. Reynolds R. A Note on the Technique of Recording // *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*. 1999. Vol. 36. № 2, March-April, pp. 103–104.
38. Siek S. *A Dictionary for the Modern Pianist*. New York: Rowman & Littlefield, 2017. 302 p.
39. Smith Ch.D., Howe R. *The Welte-Mignon: Its Music and Musicians*. New York: Vestal Press, 1994. 975 p.
40. Stoddard Ch.F. The Evolution of the Music Roll // *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*. 1979. Vol. 16. № 4, June-July, pp. 106–110.
41. The Reginald Reynolds Memoirs // *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*. 1999. Vol. 36. № 2, March-April, pp. 90–102.

References

- Apollonova, L.P. (1978). *Mekhanicheskaya zvukozapis'* [Mechanical sound recording]. Energiya.
- Armbruster [R.] (1999, January-February). Hand coordination. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 36 (1), 14–18.
- Borodin, B.B. (2019). Pianola i eyo rol' v muzykal'noj kul'ture proshlogo i nastoyashchego [Pianola and its role in the musical culture of the past and present]. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo Instituta Kul'tury* (47), 83–92.
- Barden, N., Morgan, J., Howe, R. (1993, May-June). Fidelity and the Ampico. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 30 (3), 171–180.
- Batten, J. (1956). *Joe Batten's book: the story of sound recording*. Rockliff.
- Berger, J., Nichols, Ch. (1994). Brahms at the piano: An analysis of data from the Brahms cylinder. *Leonardo Music Journal*, 4, 23–30.
- Cone, J.F. (1993). *Adelina Patti: Queen of hearts*. Amadeus Press.
- Day, T. (2000). *A century of recorded music: Listening to musical history*. Yale University Press.
- Durkin, A. (1999). The self-playing piano as a site for textual criticism. *Text*, 12, 167–188.

- Gaisberg, F.W. (1942). *The music goes round*. The Macmillan Company.
- Givens, L. (1970). *Re-enacting the artist: A story of the Ampico reproducing piano*. Vestal Press.
- Good, E.M. (1982). *Giraffes, Black Dragons, and other pianos*. Stanford University Press.
- Gryunberg, P.N. (2002). Istoriya nachala gramzapisi v Rossii. Katalog vokal'nyh zapisej Rossijskogo otdeleniya kompanii «Grammofon» [The history of the beginning of recording in Russia. Catalog of vocal recordings of the Russian branch of the company “Gramophone”]. Yazyki slavyanskoj kul'tury.
- Hambourg, M. (1931). *From piano to forte: A thousand and one notes*. Cassell Limited.
- Hickman, C.N. (1929). A spark chronograph developed for measuring loudness of piano tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 1(35), 138–151.
- Holliday, K. (1989). *Reproducing pianos past and present*. The Edwin Mellen Press.
- Howe, R., Morgan J. (2003, March-April). The evolution of the Ampico. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 38 (2), 79–82.
- Kogan, G.M. (1972). Svet i teni gramzapisi [Light and shadow of record]. In G.M. Kogan, *Izbrannye stat'i. Vypusk vtoroj* [Selected papers. Issue 2] (pp. 30–54). Sovetskij kompozitor.
- Lapirov-Skoblo, M.Ya. (1960). *Edison*. Molodaya gvardiya.
- Lobanov, P.V. (1995). *A.N. Skryabin—interpretator svoih kompozicij* [A.N. Scriabin—the Interpreter of his works]. IRIS-PRESS.
- Lawson, R. (2007, June-July). Prokofiev and the player-piano. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 44 (3), 129–134.
- Leikin, A. (2016). *The performing style of Alexander Scriabin*. Routledge.
- Merkulov, A.M. (2007). Taneev igraet Motsarta [Taneyev plays Mozart]. In A.M. Merkulov, *Novoe o Taneve* [New about Taneyev] (pp. 152–201). Deka-VS.
- Moor, G. (1962). *Am I too loud? Memoirs of an accompanist*. H. Hamilton.
- Morgan, J. (2007, June-July). Thoughts on Arranged versus Hand Played. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 44 (3), 79–82.
- Morton, D.L. (2004). *Sound recording: The life story of a technology*. Greenwood Press.
- Musgrave, M., Sherman, B.D. (2003). *Performing Brahms: Early evidence of performance style*. Cambridge University Press.
- Ord-Hume, A.W.J.G. (1970). *Player piano: The history of the mechanical piano and how to repair it*. A.S. Barnes.
- Peres da Costa, N. (2012). *Off the record: Performing practices in romantic piano playing*. Oxford University Press.
- Phillips, P. (2016). *Piano rolls and contemporary player pianos: The catalogues, technologies, archiving and accessibility*. University of Sydney.
- Prokof'ev, S.S. (2002). *Dnevnik*. V 3-h ch. Ch. 1 [Diary. In 3 Books. Book 1]. sprkfv.
- Prokof'ev, S.S. (2002). *Dnevnik*. V 3-h ch. Ch. 2 [Diary. In 3 Books. Book 2]. sprkfv.
- Rahmaninov, S.V. (1978), Hudozhnik i gramzapis' [Artist and recording]. In S.V. Rahmaninov, *Literaturnoe nasledie*. V 3-h t. T. 1: Vospominaniya. Stat'i, Interv'yu. Pis'ma // [Literary heritage. In 3 vol. Vol. 1: Memories. Papers. Interviews. Letters] (pp. 107–112). Sovetskij kompozitor.
- Rubinshtejn, A.G. (1983). *Literaturnoe nasledie*. V 3-h t. T. 1. Stat'i. Knigi. Dokladnye zapiski. Rechi [Literary heritage. In 3 vol. Vol. 1. Papers. Books. Memoranda. Speech]. Muzyka.
- Reynolds, R. (1999, March-April). A note on the technique of recording. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 36 (2), 103–104.

- Sabaneev, L.L. (2005). Pervyj fonograf [The first phonograph]. In L.L. Sabaneev, *Vospominaniya o Rossii* [Memories about Russia] (pp. 117–118). Klassika-XXI.
- Siek, S. (2017). *A dictionary for the modern pianist*. Rowman & Littlefield.
- Smith, C.D. (1994). *The Welte-Mignon: its music and musicians*. Vestal Press.
- Stoddard C.F. (1979, June-July). The Evolution of the music roll. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 16 (4), 106–110.
- Taneev, S.I. (1985). Dnevnik v 3-h knigah. Kniga tret'ya (1903–1909) [Diaries in 3 books. Book Three (1903–1909)]. Muzyka.
- The Reginald Reynolds Memoirs. (1999, March-April) // *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 36 (2), 90–102.

Boris B. BORODIN

D.Sc. (Art History), Professor, Head of
the Theory and History of Performance Arts
Department, the Urals Mussorg-
sky State Conservatoire

БОРОДИН Борис Борисович

Доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории и теории
исполнительского искусства Уральской
государственной консерватории им.
М.П. Мусоргского

bbborodin@mail.ru

Irina A. GERASIMOVA, Tatiana A. TSVETKOVSKAYA, Grigoriy R. KONSON:

Interview /

Интервью Т.А. Цветковской и Г.Р. Консона с И.А. Герасимовой

**THE PHENOMENON OF CLASSICAL MUSIC RADIO IN THE CONTEXT OF
GLOBAL RADIO INDUSTRY ISSUES¹**

**ФЕНОМЕН РАДИО КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ
АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ МИРОВОЙ РАДИОИНДУСТРИИ**

Abstract. In this interview, Irina Gerasimova, the General Director and Artistic Director of the Russian State Music, Television and Radio Center, discusses her experience of running *Orpheus* radio, the only Russian radio station broadcasting classical music. The commercial success of any media outlet is measured by its ratings in the conditions of market competition. The place in the ranking is based on information that reflects the size and individual audience characteristics, as well as data regarding the place, time and duration of someone listening to a particular radio station. However, the standard market research parameters are not always relevant for a radio station that broadcasts classical music and cannot therefore serve as a valid performance indicator. Radio Orpheus' development strategy aims to create a stable and quality audience, making the state radio station considered necessary and in demand. Radio has a number of advantages compared to other forms of media, the most significant of these being how flexible it is. This does not only apply to its capabilities of rapidly processing and transmitting information, but also to the plasticity of the internal structure behind the airwaves. Radio can easily be transformed depending on demand at any given moment. The key to success in radio broadcasting is the ability to program the radio network competently. The FM frequency has its own features, however, and the art of running a radio station is not just rooted in the technology. The quality of the final broadcast directly depends on the broadcast journalist's experience and professional skills. When producing content it is necessary to follow the latest trends, taking into account the interests of the various categories of radio listeners, among whom there are both serious professionals and novice fans of classics. Orpheus' high level of quality is highlighted by the interest of foreign partners in the radio station's programs and products. Projects outside of the broadcasting studio also provide the radio station with extra opportunities to promote itself.

When discussing unique aspects of Russia's only classical music radio station, we must not forget about significant competition from the online space. The number of online radio stations broadcasting classical music has steadily increased. On the other hand, the Internet also provides new possibilities for a broadcast radio station by increasing the coverage area and facilitating immediate feedback from the listener. The main trends for the next decade, in the development of the radio broadcasting industry, are related to digitalization. On the eve of the digital radio era, in addition to combating serious technical challenges, it is necessary to carefully work out innovative services that can best satisfy the wishes of the modern radio listener.

Keywords: radio, classical music, Orpheus, program, project, international, Internet, digital broadcasting

¹ Translated by Anna Wilczynska, University of Birmingham (UK).

Аннотация. Интервью генерального директора — художественного руководителя Российского государственного музыкального телерадиоцентра Ирины Анатольевны Герасимовой посвящено анализу опыта деятельности единственной в России радиостанции классической музыки «Орфей». В условиях рыночной конкуренции коммерческий успех любого СМИ измеряется рейтинговыми показателями. Иерархия позиций выстраивается на основе информации, отражающей объем и отдельные характеристики аудитории, а также данных о месте, времени, продолжительности прослушивания той или иной радиостанции. Однако стандартные параметры маркетинговых исследований не всегда корректны в отношении радиостанции классической музыки и потому не могут служить показателем эффективности ее деятельности. Стратегия развития радио «Орфей» направлена на формирование стабильной качественной аудитории, достаточной, чтобы считать государственную радиостанцию нужной и востребованной. Радио, по сравнению с другими СМИ, имеет ряд преимуществ, главное из которых — его мобильность. Это касается не только возможностей оперативной обработки и передачи информации, но пластичности внутренней структуры радиоэфира. Радио легко трансформируется в соответствии с запросами времени. Ключ к успеху — грамотное программирование эфирной сетки. FM-формат имеет свои универсальные особенности, однако, искусство создания радио не сводится к голой технологии. Конечный результат прямо зависит от опыта и профессионального мастерства радиожурналиста. При производстве контента необходимо, следуя актуальным тенденциям, учитывать интересы различных категорий радиослушателей, среди которых есть как серьезные профессионалы, так и начинающие любители классики. Интерес зарубежных партнеров к программной продукции радио «Орфей» подтверждает ее высокое качество и востребованность. Дополнительные возможности для продвижения радиостанции дают внеэфирные проекты.

Говоря об уникальности единственной в России радиостанции классической музыки, нельзя забывать о серьезной конкуренции в онлайн-пространстве. Число Интернет-радио, транслирующих классику, непрерывно растет. С другой стороны, Интернет расширяет возможности эфирной радиостанции, увеличивая зону покрытия и позволяя установить обратную связь со слушателем. Основные тенденции развития отрасли на ближайшее десятилетие в радиовещании связаны с переходом на цифровые технологии. В преддверии наступления эры цифрового радио, помимо решения серьезных технических задач, необходимо тщательно проработать инновационные сервисы, способные максимально удовлетворить пожелания современного радиослушателя.

Ключевые слова: радио, классическая музыка, «Орфей», программа, проект, международный, Интернет, цифровое вещание

Tatyana Tsvetkovskaya (later—T.T.). *Irina Anatolyevna, how strong is Radio Orpheus' position in the domestic market, when accounting for the overall difficulties facing the radio industry today?*

Irina Gerasimova (later—I.G.). Numbers open your eyes to many things. The most important thing for a radio station is the audience. The larger the audience, the stronger the station's position. It earns more advertising revenue, which, in turn, increases its budget. However, our format is not aimed at mass-consumption, and so it does not fit into this rating format. You have average stores, and you have boutiques. In terms of our content, you can consider us a boutique. You come to find something that you will never hear on any mass radio station. We cannot, and we do not strive to,

become an industry leader. Our goal is to cultivate a high-quality audience, large enough for the radio station to be considered necessary and in demand. As for sociological indicators, their main flaw is their orientation towards commercial radio stations. Here is an example. AQH (Average Quarter Hour) which is one of the primary statistical indicators, records the number of listeners within a fifteen-minute interval. Our AQH is low, because people listen to “Orpheus” longer than to an average radio station, usually over three hours, and we do not fit into the AQH, because the survey’s parameters are incorrect.

T.T. *But this is a worldwide indicator, isn’t it?*

I.G. Not exactly. Television audiences are measured by what is called the Peoplemeter. Similar technology is also used for radio. It measures real “listening”, and is not a collection of oral responses when if you are out and about, you can hardly remember how many times a week you listened to a particular radio station.

Grigoiy Konson (later—**G.K.**). *In addition to the ratings, image and reputation are also important. It is generally accepted that the format of classical music radio is in high demand amongst a very wealthy and well-educated audience.*

I.G. That is exactly right. Despite the huge selection of different forms of music, many of “Orpheus’ ” listeners today are young. The problem, of course, is that we would like to have more broadcasting stations within the country. This is because of certain financial difficulties, as it is very difficult to secure the frequency. However, this does not intimidate our team. Life offers many different solutions. We broadcast online, via an app, using a satellite signal, as well as allowing people to listen to the radio via a digital TV package. More and more people are joining our groups on social media where they show are interested in classical music; they debate, as well as laughing at jokes and anecdotes about musicians. And, of course, we need to mention off-air projects that provide us with additional opportunities to promote ourselves. All this adds up to our success.

G.K. *It is clear that the technology is universal, but can also we talk about features of producing classical music radio?*

I.G. We broadcast on the FM radio band. This is a fairly short-wave format, suitable for an urban environment. You need to study the target audience, their preferences and requests. Two kinds of people listen to radio Orpheus. The first ones are specialists. They are interested in hearing something new, for example broadcasts from Beirut, which we do with the help of colleagues from the European Broadcasting Union (EBU). The other kind are interested but listeners with an amateur level of knowledge, who need to feel engaged. If a broadcast consists of a three-hour analysis, they will leave us. They need something short, bright and unexpected. Satisfying the interests of a variety of listeners is very difficult; you have to do everything with a soft touch. Usually, when you start creating a new radio format, you task sociologists with measuring the audience’s reaction from the very start. One second the listening figures are falling, the next, you have changed one detail, and everything has fallen into place.

T.T. *Radio Orpheus has already been promoting a large-scale project, the “Russian Composers’ Heritage Revival”, for several years. There is a series of program “Legendary Singers on the Imperial Stage”, the preparation of which involves many components, including conducting scrupulous research, organizing specialist recordings, and attracting partners to the project. Is now a challenging time?*

I.G. The “Russian Composers’ Heritage Revival” is a long-term project that includes working with sources, editing music material, forming working relationships with heirs, orchestral rehearsals, recording, mixing, editing music that has never been heard anywhere else. Then there is the concert itself, post-production, the release of the program, shooting the film. As for the “Legendary Singers”, this is a unique example of using the FM format. It requires a lot of details, creative searches, scientific research, which all amounts to a half-hour program that it is impossible to tear yourself away from.

T.T. *In a recently published textbook I came across the following sentence radio is both a form of mass media and an art form. Do you agree with this?*

I.G. We know that there are only nine muses, and that radio is not one of them, but radio weaves different types of art together. How is this possible? That is the task of the journalist working on the program. Do you know why I love radio more than television? In my view, images are static. They are something I cannot change. Radio is different. If you are a good journalist, you do everything instantaneously. Radio provides a beautiful, light, elegant, and fast-paced story. And let’s be honest. I can only appreciate a writer who undertaking the task of writing about radio if they know our life from the inside. Radio practice runs at such a pace that a person who is not associated with it is simply not in the loop. If the author has not taken an interview “from behind the wheel”, has not done a live broadcast on air, has not “distilled” a concert recording, they can study the subject as much as they want but ultimately, his opinion not worth trusting. Nikolay Svanidze is now the head of the Department of Journalism at the Mass Media Institute at the Russian State University for the Humanities (RSUH). Andrey Bystritsky is the Dean of the Faculty of Communications, Media and Design at the HSE University. They both know the craft inside out!

T.T. *By the way, all the famous radio critics, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, and Theodor Adorno, all had experienced working with radio. They all tried to find something completely new in radio, something that is not to be found anywhere else. How much of the music being written today is specifically intended to be performed on the radio?*

I.G. A recent example is the Overture dedicated to radio Orpheus by Efrem Podgaitis, performed by the Winter Orchestra as part of the “Let’s Play Together!” project. This unique group brought professionals, soloists from the Academic Big Concert Orchestra of Yury Silantyev together with amateur musicians, that is, people of different ages and different professions. Radio can easily make dreams come true. Someone will win an apartment, someone else will win a holiday, a gift or tickets to a concert. Our dream was to share the stage with great musicians and perform completely new music. Another example is the symphony written by Anton Lubchenko for the Radio Orpheus’ 25th anniversary. We have our own composing competition. We select new compositions for performance by our Symphony Orchestra. The mission of radio orchestras around the world is to promote music by contemporary composers. All self-respecting radio stations have their own studio and their own concert hall. We used to have this, all the mechanics behind the production of new music. Unfortunately, the situation is different nowadays as there is no state contract.

G.K. *In addition to organizing international festivals and exchanging broadcast recordings, there are international broadcasting projects (for example, joint projects involving Radio Orpheus working with Deutsche Welle and the Adam Mickiewicz Institute). Which other Western partners have the Russian State TV and Radio Music Centre worked with, as part of its international activities? What direction is international cooperation in the field of classical music popularization taking today?*

I.G. We are friends with many organizations. The “Winter Orchestra” mentioned earlier is a franchise of a German radio station. We have passed many of our programs onto Radio Megapolis Toronto in Canada, an online station, and to Radio Classic in Kazakhstan. By the way, “Orpheus” was part of the very appearance of this radio station. At one point, I got a call from Zhania Aubakirova, at the Rector of the Kazakh Conservatory at that time. It turned out that she dreamt of setting up a classical radio station. We acted as consultants, helped to train future employees and exactly three months later the radio station opened, and after that, they used some of our programs. We also the unfortunate experience of radio Orpheus in Kazan stopping its broadcasts. This is to answer the question of making classical radio without understanding its “cuisine.”

G.K. *A common statement is that radio has become the backing track to life. Can classical music be “background music”?*

I.G. I love classical music, I love going to concerts. But the charisma you feel during a concert sometimes disappears on the radio. When listening to music on the radio, you do not sit still, opening your soul to the universe. You are doing something else at home or driving. Sometimes you do not feel like you are listening to music until, suddenly, you hear something that you like. For the “sound environment” to fit comfortably, this background must be constructed correctly. Its foundations lie in high-quality programming. I always see the playlist as a well-kept lawn in London with beautiful flower beds. If the lawn is tidy, you can plant anything else that you want. It does not disturb people; it is a beautiful background, which is not home to a single weed. This background must be simple, clear, short and succinct, not overloaded with stories about music filled with specialist terminology. Then you can spice it up with special projects, such as “Legendary Singers of Imperial Theaters.”

G.K. *Can you cultivate exotic flowers on this lawn?*

I.G. Of course. For a particular audience, specially designed as intellectual projects.

G.K. *Are you not afraid of eroding the format? Is it possible to “flirt” with the classics?*

I.G. We have the right to experiment. Theaters experiment as well! The format is blurred when a classical station plays rock music. However, I would love to listen to such artists as Ella Fitzgerald and Paul Anka on our airwave, I would not call this “popular music,” it is “easy listening.”

T.C. *However, Easy Listening is its own genre.*

I.G. On “Orpheus,” the description may be “Music on the Edge.” Whether the program will brighten up the airwaves or spoil them is all down to the editor. It is important that we are not just being a tape recorder. I think that our industry needs some interaction with the environment that we promote. We need to talk about how musicians live on air, find out what is going on in their world. I want live communication. That is why we have guests on live on air, presenters, original programs, live concerts. However, we must remember that production is becoming more expensive, and we have to work within realistic conditions. I noticed that today there is a demand for interactive projects — master classes, popular lectures. Our audience is tired of an empty environment filled with pointless tinsel and rattles. It is important that this year’s media award was awarded to the “Arzamas” project. By the way, there is also a radio Arzamas.

T.T. *There is also another trend; the amount of Internet radio stations is growing every day.*

I.G. Classical radio stations are going digital. The competition in this area is incredibly high. You have to fight to attract the listener, to satisfy their interests. Moreover, there are many radio stations with a narrow focus, such as radio Mozart. This has been the main trend for the next ten years.

G.K. *Are we seeing the start of the digital broadcasting era?*

I.G. Definitely. Although, of course, there are certain issues. The launch of digital radio can hit advertising revenue hard due to a rapid increase in available frequencies.

G.K. *So is it not just the case of a consumer having to change their receiver?*

I.G. And in us too, because we still do not have such equipment. We need to invest huge amounts of money in digitization. Nevertheless, we are learning to work within the digital sphere, use their capabilities, and implement On-Demand services that are addressed to listeners, who do not want to listen to anything other than what they choose. Like the program, subscribe to the podcast, allow push notifications and listen when it is convenient. Another important point is the voice services. The younger generation cannot listen to news updates and this can significantly change the whole situation. So there is still a lot of serious work to be done regarding service options.

* * *

Татьяна Цветковская (в дальнейшем — **Т.Ц.**). *Ирина Анатольевна, насколько сильны позиции, занимаемые радио «Орфей» на отечественном рынке, учитывая, что общая ситуация в радиоиндустрии складывается сегодня весьма непросто?*

Ирина Герасимова (далее — **И.Г.**). Цифры на многое открывают глаза. Радиостанция — это прежде всего аудитория. У кого она больше, тот и лидер. Увеличивается доход от рекламы, соответственно, растет бюджет. Однако наш формат не общерыночный, к нему эта схема не применима. Есть простые магазины, а есть бутики. В отношении контента нас можно считать бутиком — ты приходишь за тем, чего никогда не услышишь ни на одной массовой радиостанции. Мы не можем и не стремимся быть лидером. Наша цель — качественная аудитория, достаточная, чтобы считать радиостанцию нужной и востребованной. Что касается социологических измерений, их главный дефект — ориентация на радиостанции коммерческих форматов. Приведу пример. Один из главных статистических показателей — AQH (Average Quarter Hour) — фиксирует количество слушателей в пятнадцатиминутном интервале. У нас AQH низкий, потому что «Орфей» слушают дольше, чем обычное радио, как правило, более трех часов, и мы не попадаем в AQH, потому что опрос поставлен некорректно.

Т.Ц. *Но ведь это общемировая практика?*

И.Г. Не совсем так. Аудитория телевидения измеряется так называемыми пиплметрами. Похожие технологии применяются на радио. Это реальное «слушание», а не устные ответы, когда где-то на ходу с трудом вспоминаешь, сколько раз в неделю ты слушал какую-то радиостанцию.

Григорий Консон (далее — **Г.К.**). *Помимо рейтингов, существуют имидж и репутация. Общеизвестный факт: формат Classical востребован у образованной и весьма состоятельной аудитории.*

И.Г. Это действительно так. Несмотря на огромный выбор самой разной музыки, на «Орфей» сегодня приходит много молодых слушателей. Проблема, конечно, в том, что нам хотелось бы иметь больше эфирных точек в стране. Это связано с определенными финансовыми сложностями, поскольку выиграть частоту очень тяжело. Однако это не пугает нашу команду. Жизнь предлагает разные варианты. У нас есть онлайн-вещание, цифровое приложение, можно принимать спутниковый сигнал, слушать радио из пакета цифрового телевидения. Участниками наших групп в социальных сетях становятся все новые и новые

люди, которые интересуются классикой, спорят, смеются над шутками, анекдотами о музыкантах. Ну и, конечно, нужно сказать о внеэфирных проектах, которые дают дополнительную возможность заявить о себе. Все это — составляющие успеха.

Г.К. *Понятно, что есть универсальная технология, но можно ли говорить о производственных особенностях радио классической музыки?*

И.Г. Мы вещаем в FM-диапазоне. Это довольно короткий формат для городской среды. Нужно изучить целевую аудиторию, ее запросы и предпочтения. Аудитория радио «Орфей» делится на две части. Первая — специалисты. Им интересно услышать что-то новое, например, трансляции из Байройта, которые мы делаем с помощью коллег по Европейскому Вещательному Союзу (ЕВУ). Другая часть — заинтересованные, но недостаточно подготовленные слушатели, которых нужно увлечь. Если им предложить трехчасовую аналитическую программу, они от нас уйдут. Им нужно что-то яркое, короткое, неожиданное. Удовлетворить интересы разных категорий слушателей весьма непросто, приходится все делать практически на ощупь. Обычно, приступая к созданию радио нового формата, с самого начала ставишь перед социологами задачу измерить реакцию аудитории. Строишь — кривая пошла вниз, меняешь одну деталь, и все становится на место.

Т.Ц. *Радио «Орфей» уже не первый год продвигает масштабный проект «Возрождаем наследие русских композиторов». Есть цикл программ «Легендарные певцы императорских театров», где также присутствует множество составляющих: скрупулезная научно-исследовательская работа, специально сделанные записи, привлечение партнеров проекта. Сегодня время больших задач?*

И.Г. «Возрождаем наследие русских композиторов» — долгосрочный проект, куда входит работа с источниками, редактирование нотного материала, урегулирование взаимоотношений с наследниками, оркестровые репетиции, запись, ее сведение, монтаж музыки, никогда и нигде не звучавшей. Это сам концерт, постпродакшн, выпуск программы, съемки фильма. Что касается «Легендарных певцов», — это уникальный пример именно FM-формата. Много деталей, творческого поиска, научных изысканий, но все это укладывается в получасовую программу, от которой невозможно оторваться.

Т.Ц. *В одном из недавно изданных учебников мне встретилась следующая формулировка: радио — средство массовой информации и вид искусства. Вы согласны?*

И.Г. Мы знаем, что муз всего девять, и радио среди них нет, но в радио разные виды искусства сплетаются воедино. Как это возможно? Вопрос к журналисту, который работает над программой. Знаете, почему я люблю радио больше, чем телевидение? Для меня картинка статична. Это то, что я не могу изменить. С радио все по-другому. Если ты хороший журналист, ты делаешь все моментально. Радио — легкая, красивая, изящная, стремительная история. А вообще, давайте будем честными. Я могу оценить любого автора, который берется писать о радио, только если он знает нашу жизнь изнутри. Практика бежит такими темпами, что человек, который с ней не связан, просто не в теме. Можно сколько угодно заниматься наукой, но если автор не брал интервью «с колес», не переводил с ходу в прямом эфире, не «перегонял» концертные записи, его мнению вряд ли стоит доверять. Николай Сванидзе сейчас заведует кафедрой журналистики Института массмедиа РГГУ. Андрей Быстрицкий — декан факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ. Вот они знают изнанку профессии!

Т.Ц. *Кстати, все знаменитые критики радио попробовали себя на радио — и Бенджамин, и Брехт, и Адорно. Все они пытались найти в радио что-то абсолютно новое, то,*

чего нет нигде. Много ли сегодня пишется музыки, предназначенной специально для исполнения на радио?

И.Г. Недавний пример — посвященная радио «Орфей» увертюра Ефрема Подгайца, исполненная «Зимним оркестром» в рамках проекта «Сыграем вместе!». Этот уникальный коллектив объединил профессионалов, солистов Академического Большого концертного оркестра им. Ю. Силантьева и музыкантов-любителей — людей разного возраста и разных профессий. Радио может легко осуществить мечту. Кто-то выигрывает квартиры, кто-то туры, подарки, билеты на концерты. В нашем случае мечтой было попасть на одну сцену с великолепными музыкантами и исполнить абсолютно новую музыку. Другой пример — симфония, написанная Антоном Лубченко к 25-летию радио «Орфей». У нас есть свой конкурс композиторов. Мы отбираем новые сочинения, исполняем их нашим симфоническим оркестром. Оркестры радио по всему миру имеют миссию пропаганды музыки современных авторов. Каждое уважающее себя радио имеет свою собственную студию, свой концертный зал. Раньше у нас так и было, существовала целая индустрия производства новой музыки. Сегодня ситуация, к сожалению, изменилась — нет государственного заказа.

Г.К. Помимо практики международных фестивалей, обмена трансляционными записями, существуют международные эфирные проекты (например, совместные проекты радио «Орфей» с «Дойче велле» и Институтом Адама Мицкевича). Кого еще из западных партнеров вы могли бы упомянуть в контексте международной деятельности РГМЦ? В каком направлении развивается сегодня международное сотрудничество в области популяризации классической музыки?

И.Г. Мы дружим со многими. Тот же «Зимний оркестр» — это франчайзинг одной немецкой радиостанции. Многие свои программы мы отдали в Канаду на «Радио Мегapolis Торонто», вещающее через Интернет, в Казахстан на радио «Classic». Кстати, само появление этой радиостанции связано с «Орфеем». Однажды мне позвонила Жаня Аубакирова, на тот момент ректор Казахской консерватории. Выяснилось, что она мечтает сделать классическое радио. Мы выступили консультантами, помогли обучить будущих сотрудников, и ровно через три месяца радио появилось, а потом они взяли у нас часть программ. Был и неудачный опыт, когда радио «Орфей» в Казани перестало вещать. Это к вопросу, как делать классическое радио, не понимая его «кухни».

Г.К. *Общепринятое утверждение — радио стало фоном жизни. Может ли классическая музыка быть «фоновой»?*

И.Г. Я обожаю классическую музыку, люблю ходить на концерты. Но харизма, которую можно почувствовать во время концерта, на радио подчас исчезает. Слушая музыку по радио, ты не сидишь неподвижно, открывая душу космосу. Ты занят чем-то дома или едешь в машине. Иногда ты до определенного момента словно не воспринимаешь музыку, пока внезапно не услышишь что-то понравившееся. Чтобы «звуковая среда обитания» была комфортной, этот фон нужно делать правильно. В основе — качественное программирование. Я всегда сравниваю плей-лист с ухоженным лондонским газоном, где разбиты красивые клумбы. Если газон в порядке, ты можешь дополнительно сажать все, что угодно. Он не мешает людям, это красивый фон, на котором нет ни единого сорняка. Неотъемлемой частью этого фона должны быть простые, понятные, короткие и емкие, не перегруженные специальной терминологией рассказы о музыке. А дальше ты можешь делать шикарные проекты, такие как «Легендарные певцы императорских театров», то есть, добавлять какие-то специи.

Г.К. *На этом газоне можно выращивать экзотические цветы?*

И.Г. Можно. Для специальной аудитории, специально позиционированные как интеллектуальные проекты.

Г.К. *Вы не боитесь размывания формата? Можно ли «заигрывать» с классикой?*

И.Г. Мы имеем право на эксперимент. Театры же экспериментируют! Размывание формата происходит, когда на классической станции звучит рок. Другое дело, я с удовольствием послушала бы в нашем эфире таких исполнителей, как Элла Фицджеральд, Пол Анка — это не совсем «популярная музыка», это «легкое слушание».

Т.Ц. *Но Easy Listening — это отдельный формат.*

И.Г. А на «Орфее» может быть рубрика «Музыка на грани». Все зависит от редактора — украсит ли программа эфир или испортит. Важно, что мы не работаем, как магнитофон. Думаю, что наша отрасль нуждается в какой-то интерактивности с той средой, что мы пропагандируем. Мы должны рассказывать о том, чем музыканты живут, что происходит в их мире. Хочется живого общения. Поэтому у нас в эфире есть гости, есть ведущие, авторские программы, трансляционные концерты. Однако надо помнить, что производство становится все дороже, а мы работаем в реальных условиях. Я заметила, что сегодня востребованы гуманитарные проекты — мастер-классы, популярные лекции. Наша аудитория устала от пустого заполнения среды непонятной мишурой и погремушками. Показательно, что в этом году премию СМИ дали проекту «Arzamas». Кстати, есть уже и радио Arzamas.

Т.Ц. *Еще одна тенденция — число интернет-радиостанций растет с каждым днем.*

И.Г. Классические радиостанции идут в цифровую среду. Конкуренция невероятно высока. Приходится бороться за слушателя, удовлетворять его интересы. Причем, возникает много радиостанций узконаправленной тематики — как радио «Моцарт». Это основная тенденция на ближайшие десять лет.

Г.К. *Близится эра цифрового вещания?*

И.Г. Безусловно. Хотя, конечно, есть определенные проблемы. Запуск цифрового радио может сильно ударить по рекламному рынку за счет колоссального увеличения возможных для использования частот.

Г.К. *То есть, дело не только в потребителе, который должен будет поменять приемник?*

И.Г. И в нем тоже, поскольку у нас таких приемников до сих пор нет. Нужно вложить колоссальные средства, чтобы оцифроваться. Тем не менее мы учимся работать с цифрой, использовать ее возможности, внедряем услуги On-Demand, адресованные слушателю, который не хочет получать ничего лишнего, а только то, что выбирает сам. Понравилась программа, подписался на подкаст, получай push-уведомления и слушай, когда удобно. Еще один важный момент — голосовые сервисы. Новое поколение не слушает линейное радио, и это может в корне изменить ситуацию. Так что с сервисными вариантами предстоит еще много серьезной работы.

Г.К. Ирина Анатольевна, позвольте выразить Вам сердечную признательность за панорамный срез столь перспективной топики, освещенной в рамках настоящей беседы.

Irina A. GERASIMOVA

General Director—Artistic Director of the Russian State Music TV and Radio Center, “Media Manager of Russia 2010, 2012” Award Winner, “Honorary Radio Operator” Award Winner, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

ГЕРАСИМОВА Ирина Анатольевна

Генеральный директор — Художественный руководитель Российского государственного музыкального телерадиоцентра, Лауреат премии «Медиаменеджер России 2010, 2012», «Почетный радист», Заслуженный работник культуры Российской Федерации

gerasimova.irina9606767@gmail.com

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master’s program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA

Manager of Special Projects at the Radio *Orpheus*

ЦВЕТКОВСКАЯ Татьяна Анатольевна

Руководитель специальных проектов Радио «Орфей»

tskoblik@mail.ru

Alexander A. YEFANOV, Vitaly V. TOMIN / А.А. Ефанов, В.В. Томин

ADAPTATION OF TELEVISION TECHNOLOGIES IN BLOGGING:
SYNTACTIC OF AUDIOVISUAL SOLUTIONS

АДАПТАЦИЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В БЛОГИНГЕ:
СИНТАКТИКА АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ

Abstract. The formation of the blogging institution is similar to the model of the journalism institute and the fields in which it operates. Modern blogging (especially video blogging) is based on television technologies (this can be considered the primary trend in the design of modern media space). Like television journalists, bloggers have learned how to work with information and create original products that are relevant to the interests of the audience. Syntactic of audiovisual solutions associated with the adaptation of television technology, in varying degrees, is characteristic of all blogging projects (at the level of shooting, editing, graphic forms, and studio organization, developing a media image and choosing discursive strategies). It can be typologized, highlighting several enlarged groups: informational and analytical; interview; lifestyle (travel blogs; beauty and fashion blogs; health and sports blogs; humorous blogs; life hack blogs; challenge; culinary blogs; fishing and hunting blogs; auto blogs; game blogs; blog reviews). The revival of the legendary “The Other Day” program in the Internet field can be considered as evidence of the syncretism of blogging and journalism, which are transforming in modern communication realities. Besides, in the course of analyzing television and blogging content, a reciprocal process was discovered—the adaptation of blogging technologies in the television industry. The primary evidence is the strengthening of niche broadcasting when the main federal TV channels focus on personalizing content.

The second trend in the design of the modern media space is related to the use of audiovisual blogging solutions in the creation of informational and analytical television content when television journalists (in particular, D. Kiselyov and K. Kleimyonov) borrow screen models of bloggers behavior (such as N. Sobolev, Y. Khovansky, etc.) in their discursive strategies.

The third trend is the use of audiovisual blogging solutions in the creation of cognitive and educational television content. These processes will have a further impact on each other, increasingly integrating the fields of television and the Internet, which ultimately will lead to the conditional blurring of boundaries between bloggers and journalists (and this will undoubtedly require a rethinking of the educational strategy aimed at training representatives of the media industry).

Keywords: blogging, video blog, journalism, television, television technology, audiovisual solutions, media, Internet, infotainment, edutainment

In modern society, with the increasing speed of information flows and the dynamic development of the Internet, syncretism of the once polar social institutions—journalism and blogging—is observed. However, back in the mid-2000s, most researchers carried out their total differentiation. Historically, blogs were perceived as some works of public epistolary creativity, conditionally identified with journalistic works that have nothing to do with journalism. Based on these determinants, R. Blood classified blogs into three groups:

- personal online diaries;
- online journals of an essay character;

– compiling filters containing links on the requested topic from the entire data array of the Internet field (Blood, 2002, p. 73).

Representatives of Russian communicology A. Kalmykov and L. Kokhanova, also emphasizing the amateur nature of blogging (thereby devaluing the institutionalized sphere), made a statement that “many bloggers, like graphomaniacs, will never receive money for their work.” (Kalmykov, Kokhanova, 2005, p. 165) On this occasion, A. Vasiliev allowed himself to conduct a parallel shape: “Journalism bloggers in comparison with the usual media is like the Impressionists in comparison with the Greek and Roman profiles by academic artists.” (Vasil’ev, 2001)

In 2010, the popular information portal Lenta.ru published a unique article—a kind of “instruction”: “You are an eyewitness. What is the difference between bloggers and journalists?” (Lenta.ru, 2010). A total of seven differentiating positions were identified:

1) the execution of the different roles: bloggers are mainly witnesses who report they know the event with the help of available resources, not always knowing how to communicate the message correctly. Journalists may not be direct witnesses but are required to interpret the information professionally;

2) journalists—these are employees of the media as a social institution performing a specific social function—objectively (ideally) informing society. They are responsible for the information provided. Bloggers have no social obligations to the audience; a critical approach to representation may not be available;

3) bloggers are either newsmakers or experts acting “at the service” of those or other publishers, but not vice versa;

4) a journalistic product is characterized by the frequency (regularity) of appearance; there is no such task for bloggers;

5) bloggers may ignore some parts of the production chain when creating materials (collection—fact verification—processing—information transfer), to which journalists must adhere;

6) the ability of bloggers to express their views and emotions when journalists are obliged to convey “dry” verified information;

7) a journalist cannot be replaced by a blogger, and a blogger by a journalist—with a high degree of probability—yes, maximum—the blogger corps can join the journalistic one, but not vice versa.

Thus, Lenta.ru editors provide the idea that journalism as a social institution and its representatives will be able to maintain their position.

These statements were close to some viewpoints of the academic community representatives. Studying the role and place of Internet actors from the position of a network of capital (a kind of power over the attention of Internet users), D. Gavra and W. Dekalov suggested that the intersection of media and network spaces to determine two trends: the network actors mediatization and digitalization of media. According to the scientists, “bloggers and network projects do not replace journalists and the media, the same as journalists are not bloggers. These are the players of two spaces relatively autonomous from each other. Therefore, it is appropriate to speak, rather, not about blogging as a replacement for journalism or new journalism, but about blogging as an external practice concerning journalism in a situation where the media audience migrates to the Internet and acquires new features and new models of information consumption.” (Gavra, Dekalov, 2018, p. 77) In the context of this theory, the thesis of the authors about two existing trends and their consequences—the migration of the audience, the acquisition of new models of media con-

sumption is indisputable. However, a rather causal relationship regarding the discreteness of blogging and journalism as two social institutions is quite debatable, since a reciprocal process is observed in modern media and communication realities.

In this regard, it seems necessary to put forward several counterarguments relevant for the late 2010s:

1) the blogging community has become a full-fledged social community (Kulminskaya, 2013), which is characterized by secure endogenous and exogenous connections, distinguished by the discreteness of existence, independence from the media (for example, popular blogger channels on YouTube and other platforms are competitors of many television channels);

2) bloggers, like journalists, today are not always direct eyewitnesses of events, but they analyze information, representing it to the audience;

3) the law of 2014 “On Information, Information Technologies and the Protection of Information Rights” (known as the “Law on Bloggers” or the “Law on the Internet”) imposed individual responsibility on representatives of the blogosphere;

4) blogger programs are characterized by the regularity of release, and each new broadcast often becomes a subject of extensive discussion;

5) at present, an appraisal is inherent not only in blogging products but also in journalistic materials (the so-called “journalism of opinions”);

6) blogging is often a commercial activity (as journalism is, though, the financial component in it is less transparent, usually veiled in the form of product placement or even informational and educational materials);

7) the blogger has a consumer of his “new generation” products, while, in order to save the audience (or increase it) in the context of global media migration, a journalist needs to change the “rules of the game” (as did the LIFE TV channel that closed in 2017 to go entirely to the Internet and to launch some successful blogging projects);

8) bloggers have learned to work with information, to create original products relevant to the interests of the audience.

The latter position requires a more detailed study, simultaneously outlining the theoretical framework. Focusing on the ideas of sociological dramaturgy by I. Goffman (Goffman, 1983), V. Serfaty notes that recent blogs (especially video blogs) are a “drama of everyday interactions, situations and “selves.” [...] The personal and frank nature of blogs, combined with their incompleteness, fascination and getting used to reading, is much like soap operas.” (Serfaty, 2004, p. 461) S. Meraz later clarifies that “bloggers have traditionally regarded themselves as fragmented, creative outsiders of the media, challenging professional journalism and its organizations, constrained by institutional barriers and dependent on income.” (Meraz, 2011, p. 117) Although the thesis that only journalists depend on dividends (as opposed to bloggers) is highly controversial and has been reinforced by counterarguments above, the very approach of foreign scientists to understanding blogging, its role and significance in the modern mediated world seem quite reasonable.

Focusing on Western ideas, in the early 2010s (before the so-called “blogger boom”) R. Abramov assumed the progressive process of blogging transformation, which is characterized by merging with “electronic media, social networks, and microblogging, which, undoubtedly, will force us to review the already developed methodological approaches to its study.” (Abramov, 2012, p. 114) The study of video blogging proposed in this article from the perspective of semiotics—the science of signs and sign systems can be considered as one of such approaches. Thus,

the syntax of audiovisual solutions related to the adaptation of television technology, to one degree or another, is characteristic of all blogging projects that can be typologized by highlighting a few enlarged groups:

- information and analytical;
- interview;
- lifestyle.

An equivalent functional duality characterizes information and analytical video blogs (or vlogs): on the one hand, the authors represent media events, on the other, they try to make sense of it and interpret it. Under the conditions when a “crisis of confidence” is inherent in television (Yefanov, 2018b), bloggers compensate for the information and analytical functions by the products created. They also solve journalistic tasks themselves (mainly because the Internet field offers much freedom of action—as in terms of identifying polar (less biased) points of view, as well as the use of different stylistically colored vocabulary (including not always normative)).

S. Dorenko and A. Nevzorov seem to be especially striking figures here. They initially gained fame in the field of television (in the 1990s), and therefore well understood the laws of successful audiovisual representation. The video blog of the first actor was a kind of continuation of his exciting project, which was then aired on ORT (after which he posthumously gained the status of “telekiller”), “The Author’s Program by Sergei Dorenko” (both in terms of graphics performance and the discursive strategies used). The audiovisual solutions of the second actor’s blogging project allow us to represent and constitute the author’s modern media image, which is characterized by features of mystery, magic, bordering on infernality.

In this series, a special place belongs to L. Parfyonov, who left the TV field in the mid-2000s (perhaps because of its bright and at the same time harsh statements on the political situation in the country and the current state of the television industry), but initially gained popularity, thanks to his project related to the “golden age” of NTV—“The Other Day”—by which he adapted Russian media infotainment technology. Per E. Glazkova, infotainment “is based on the hedonistic function of the media and appeals to the emotions of the audience through, for example, the effects of “theatricalization,” the use of the “game principle,” visual and audio effects; provocativeness of the screen spectacle, multi-genre, polystylistic; rigidly built emphasis and structure of screen information.” (Glazkova, 2016, p. 114) Initially, in the Internet field (on the YouTube channel), he launches the Parthenon project—“*about what happened to me during this time, what I saw, what I thought, for some reason I remembered. Conversations for the wine of the week, chosen by the circumstances—thus, “18+”* (Parfenon—YouTube) (the ancient Greek cult of wine is audibly “made play,” which in modern television realities, based on the laws that apply to it, can be regarded as propaganda of alcoholism), where he is trying to comprehend the events of the modern media agenda. Audiovisual minimalism is peculiar to the project: issues are shot on one camera (often a mobile phone), a static average plan is used, the locations are the kitchen, office, living room, etc. (possibly located in the house of the author himself).

Furthermore, at the beginning of 2019, L. Parfyonov revives his cult program, “The Other Day. Our Era,” referring to the previous slogan: “*Events, people, phenomena that determined the way of life. What we cannot be imagined without is even harder to understand...*” (Parfenon—YouTube). The first issue was posted on the Yandex platform accompanied by a pop-up banner “Something that will not appear on YouTube” (probably referring to the accountability of this site associated with frequent cases of content blocking). However, further issues of the program

“The Other Day” began to appear on the main YouTube channel by L. Parfyonov, where the “Parthenon” is hosted. Unlike its first blogging project, “The Other Day” is produced in a professional television studio, multi-camera, light, and sound equipment are used. As for the content side, “The Other Day” is an excursion into the historical past and an analysis of media events separately taken for each issue of the year (also using infotainment technology, which manifests itself in non-banal “entertaining” presentation in many ways textured, and, thus, conditionally irrelevant content).

In this group, attention should be paid to the project “Editorial” by Parfyonov’s student and follower—A. Pivovarov. This actor cannot be considered as a blogger in its purest form. A. Pivovarov also began his career in the program “The Other Day.” Then he has been working as a correspondent for more than 15 years, then as a host of the “Today” program and deputy head of the NTV information service. Since 2014 he headed the department of transmedia projects of the STS Media holding. Since 2016, he is the general producer of RTVi, and in 2019 he also decides to launch his blogging project, constructed according to the editorial board model: discussing both current issues of the media agenda, long-term prospects and “eternal topics,” as well as understanding the historical development of the country and its media industry. Despite the conditional standardization of the form, due to the original approach to the content of the issues and the involvement of various experts, including those having a high “credit of trust” from the audience, Pivovarov’s project can be considered a full-fledged event in the media industry and, as media critics say, a “breakthrough” in 2019 (Afnas’eva, Pivovarov, 2019).

If we talk about video bloggers targeting their content to the so-called Generation Z—young people of 15–20 years of age—they have become full-fledged leaders of public opinion for their audience (or “video influencers”) (Yefanov, Tomin, 2020). These bloggers (such as N. Sobolev, S. Broksh, etc.) use a form that is relevant to the interests of the audience of this age segment (minimalism in the scenery, an abundance of infographics, colloquial “slang” language, etc.). A case related to the representation of the Kemerovo tragedy, when these actors commented on rumors appearing in the network space about the number of victims and the authorities’ desire to hide the actual data and reasons, while regularly repeating the phrase: “*Subscribe to my channel*” (probably trying to monetize the activity, make “hype” on the tragedy) (Yefanov, 2018a). However, having no more information than professional journalists confirmed the existence of media manipulation strategies in blogging.

The next group of blogging projects is related to the implementation of the **interview** genre. The legislator of this direction, who laid the main trends, is the former editor-in-chief of Sports.ru Yu. Dud,’ who launched his show “vDud” in 2017. Even though the occupation of Yu. Dud’ is blogging, and he calls himself exclusively a blogger (according to the Fund “Public Opinion,” the only blogger who Russian respondents marked as the man of the year at the end of 2018 (1%) (2018: sobytie goda, chelovek goda, 2018), his media practices have many similarities with professional television journalism. (Note: unlike the authors previously considered, this actor had no experience in the television industry before joining the blogosphere):

- a) multi-camera shooting using modern equipment (in HD format);
- b) non-linear editing in compliance with classical laws (a combination of general, medium, and large plans);
- c) the use of non-standard graphic solutions (infographics, banners, original titles, etc.);
- d) careful preparation for the interview, which can be judged by the immersion in the topic, the success of the questions asked (especially at the start of the interview and its completion);
- e) a variety of communicative tactics (depending on the specific hero);

f) a successfully selected media image, characterized by non-banality, the relevance of the form, and content.

Besides, Yu. Dud' develops in a documentary, adapting this genre to the blogging environment. He became the author of several documentaries: "Sergey Bodrov—Russian Superhero" (laureate of the independent award "Editorial Board"), "Man After the War," "History of MTV Russia," "Kolyma—the Birthplace of Our Fear," etc.

As for the blogging projects of this group, their active development falls in 2018, when many media personnel begin to create their analogs. For example, to record an interview, O. Menshikov (probably appealing to his status as artistic director) uses the small stage of the M. Yermolova Theater. K. Sobchak and V. Manucharov work in a slightly modified format of television programs such as "While Everyone is at Home," and so on and conduct interviews in the home environment (including using non-standard solutions for classical television—conversations on the bed in pajamas, in a bathhouse, etc.). Oleg Tinkov predominantly chooses neutral locations (public places—cafes, fitness rooms, shopping centers, etc.).

The third group combines **lifestyle blogs**, which, in turn, can also be differentiated by identifying several types:

1) travel blogs (with an emphasis on attraction—gravitating to the traditions of television programs, such as "Good-for-nothing Notes," "Around the World," "In Search of Adventure," "Eagle and Tails");

2) beauty and fashion blogs (focusing on beauty and transformation—appealing to the practice of television projects, "Take It Off Immediately," "Reboot," "10 Years Younger," "Fashionable Sentence");

3) health and sports blogs (combining content related to a healthy lifestyle, proper nutrition, psychological state, sports—adapting television programs ("Morning exercises," "Weighted People," "About the Most Important," etc.), but at the same time making their materials more dynamic, targeted, satisfying interests actually at the request of the user (due to the wide variety of content));

4) humorous blogs (dating back to the traditions of pop television appearances ("Around Laughter," "Laughing Panorama," "Full House," etc.) and staged game situations ("Crooked Mirror," "Ural Dumplings Show," etc.)), but at the same time they make fun of them in many ways, which can be divided into five types: stand-up, sketch, vine, prank, trolling);

5) life hack blogs (offering a non-trivial solution to everyday problems—having many similarities with the television products "Skillful Hands," "Useful Tips," etc.);

6) challenges (expanding the boundaries of reality shows popular on Russian television in the 2000s, built on skillfully incorporating by influencers (mainly bloggers) of fictional actions of a "viral" nature into the Internet field that makes their subscribers "challenged"—they suggest repeating this, filming and posting on the web);

7) culinary blogs (transformed analogs of the "Smak," "Culinary Duel," "Tasty Life," etc. programs);

8) fishing and hunting blogs (devoted mainly to "male" hobbies—hunting, fishing—are conditionally identified with the content of niche cable television channels);

9) auto blogs (present reviews of new products in the automotive market—there are also similarities with the content of niche cable television channels);

10) game blogs (based on a review and analysis of new products in the gaming industry, reveal the secrets of their passage—continuing the traditions of such television projects as "From the Screw," "ZOOM," "FAQ," etc.);

11) review blogs (a critical analysis of books, films, theatrical productions, etc.) refer to the projects of the channel “Russia K” (however, unlike television products, the authors of such blogging projects do not always have a high level of competence in the considered areas)).

Besides, in the analysis of television and blogging content, a reciprocal process was discovered—an *adaptation of blogging technologies in the television industry*. The primary evidence is the *strengthening of niche broadcasting* when the main federal television channels focus on the personalization of content. So the “Digital TV Family of Channel One” expands (launching of the cable channels “Let’s Go,” “Beaver,” “Pobeda”; focused positioning of the available TV channels “House of Cinema,” “Music of the First,” “Telecafe,” “Carousel”), original projects are being created for the VGTRK line of television channels (“Bolshoi Opera,” “Bolshoi Ballet,” “Bolshoi Jazz,” etc.).

The second trend is related to the *use of audiovisual blogging solutions in the production of informational and analytical television content*. Under the conditions of personification, journalist K. Kleimyonov creates the author’s editions of the program “Time,” in which he makes resonant appeals to Western politicians, including uttering obscene words and expressions on the air (which, of course, have the effect of “zapping”). The attraction to blogging is characteristic of D. Kiselyov, who not only uses loud accusatory statements but also, based on the visual organization of information vlogs (like N. Sobolev), voices them mainly in a standing pose. One hand is usually in a pocket, and the other slowly gestures and recites (partly acting), which gives him confidence—the model of “master of the situation.” Also, leads are applied—captions with headlines to the news—formulated succinctly (and often quite provocatively) (which also brings together informational vlogs).

Finally, the third trend is the *use of audiovisual blogging solutions in the production of cognitive and educational television content*. In this series, one can note the program of the First Channel “Live Healthy.” The project author E. Malysheva, together with three co-hosts, uses the technology of educational content (based on “entertaining and generating primary interest in the subject with pleasure from the learning process and interest in the learning process.” (Karpenko, Sabylin-skaya, 2016, p. 76)) Very clearly (using unusual layouts, inviting heroes, as well as spectators in the studio and involving them in a kind of performance), they demonstrate various life processes of the body, which are generally considered indecent to speak publicly. These videos are subsequently posted on the Internet, where they subsequently gain millions of views, thereby gaining the status of a “viral” video.

Based on the preceding, we can conclude about the adaptation of television technology in blogging (in particular, video blogging or vlogging). This process is characterized by the syntactic of audiovisual solutions (at the level of shooting, editing, graphic forms, and studio organization, developing a media image, and choosing discursive strategies). In turn, the television industry is currently characterized by a reciprocal process related to the adaptation of blogging technologies (which is manifested in the production of informational, analytical, cognitive, and educational content, and contributes to the strengthening of niche broadcasting). These processes will likely have a further impact on each other, increasingly integrating the fields of television and the Internet, which will ultimately lead to a conditional blurring of the boundaries between bloggers and journalists (and this, of course, will require some revision of the educational strategy aimed at training specialists for the media industry).

References

- 2018: sobytie goda, chelovek goda [2018th: event of the year, person of the year]. (2018.) *Fond "Obshchestvennoe mnenie"* [Fund "Public opinion"]. Retrieved March 20, 2019, from <https://fom.ru/TSennosti/14151>
- Abramov, R.N. (2012). Metodologicheskie i sodержatel'nye aspekty social'nyh issledovaniy blogov: analiticheskij obzor [Methodological and substantive aspects of social studies of blogs: an analytical review]. *Sociologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie* [Sociology: methodology, methods, mathematical modeling] (35), 90–118.
- Afanas'eva, E. (Host), Pivovarov, A. (Guest). (2019, May 19). Zhurnalistika na TV i YouTube [Journalism on TV and YouTube]. *Telekhranitel'* [TV Guardian] [Audio podcast]. Ekho Moskvyy [Echo of Moscow]. Retrieved May 24, 2020, from <https://echo.msk.ru/programs/tv/2423665-echo/>
- Blood, R. (2002). *The Weblog handbook: Practical advice on creating and maintaining your blog*. Perseus.
- Gavra, D.P., Dekalov, V.V. (2018). Zamenyat li blogery zhurnalistov? Institucional'nye i neinstitucional'nye igroki na peresechenii media i setevogo prostranstva [Will bloggers replace journalists? Institutional and non-institutional players at the intersection of media and network spaces]. *Istoricheskaya i social'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and socio-educational thought], 10 (3–2), 75–82.
- Glazkova, E.A. (2016). Infotejment v ekrannyh iskusstvah: zahvatyvayushchaya real'nost' ili antropologicheskij eksperiment? [Infotainment in the Arts of the Screen: an Exciting Reality or an Anthropological Experiment?]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Bulletin. Cultural studies and art history] (3), 114–121.
- Goffman, E. (1983). Felicity's Condition. *American Journal of Sociology*, 89 (1), 1–17.
- Kalmykov, A.A., Kohanova, L.A. (2005). Internet-zhurnalistika [Internet journalism]. YUNITI-DANA.
- Karpenko, I.I., Sabylynskaya, O.A. (2016). Ed'yutejment kak metod podachi informatsii v praktike televizionnogo veshchaniya: neverbal'nye priemy (Chast' 1) [Edutainment as a method of presenting information in the practice of television broadcasting: non-verbal techniques (Part 1)]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Scientific gazette of Belgorod State University. Series: humanities], 30 (14), 75–87.
- Kul'minskaya, A.V. (2013). Social'naya obshchnost' blogerov: stanovlenie i razvitie v rossijskom obshchestve: dis. ... kand. sociol. nauk [The Social Community of Bloggers: the Formation and Development in Russian Society] [Unpublished doctoral thesis]. The Ural State University.
- Meraz, S. (2011). The fight for "how to think": Traditional media, social networks, and issue interpretation. *Journalism: Theory, Practice & Criticism*, 12 (1), 107–127. <https://doi.org/10.1177/1464884910385193>
- Parfenon—YouTube. (n.d.). Retrieved May 24, 2020, from <https://www.youtube.com/channel/UCbhMGG0ZievPtK8mzLH5jhQ>
- Serfaty, V. (2004). Online Diaries: Towards a Structural Approach. *Journal of American Studies*, 38 (3), 457–471. <https://doi.org/10.1017/S0021875804008746>

- Ty ochevidec. Chem otlichayutsya blogery ot zhurnalistov [You are an eyewitness. What is the difference between bloggers and journalists]. (2010, May 21). *Lenta.ru* [Lenta.ru]. Retrieved May 24, 2020, from <https://lenta.ru/columns/2010/05/21/blogs>
- Vasil'ev, A.A. (2001, November 8). Grafomany stanoviyatsya blogerami [Grafomany become bloggers]. *BBC. Russian Service*. Retrieved May 24, 2020, from http://news.bbc.co.uk/hi/russian/sci/tech/newsid_1644000/1644071.stm
- Yefanov, A., Tomin, V. (2020). Public Opinion Leaders Designing in Modern Neo-Information Society. In *Communication Trends in the Post-literacy Era: Multilingualism, Multimodality, Multiculturalism*. 4th International Scientific Conference. Dubai (pp. 299–311). KnE Social Sciences.
- Yefanov, A.A. (2018). Mediamistifikaciya posredstvom prankinga i trollinga: sociologicheskij vzglyad na mediaekologicheskuyu problemu [Media mystification through pranking and trolling: a sociological view on the media environmental problem]. *Izvestiya vysshih uchebnyh zavedenij. Sociologiya. Ekonomika. Politika* [Proceedings of higher educational institutions. Sociology. Economy. Politics] (2), 54–61.
- Yefanov, A.A. (2018). Padenie doveriya k televideniyu: sociologicheskij vzglyad na problemu [The fall of confidence in television: a sociological view of the problem]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Social'no-gumanitarnye nauki* [Bulletin of the South Ural State University. Series: social and human sciences], 18 (2), 89–94.

Alexander A. YEFANOV

Associate Professor at the HSE University

ЕФАНОВ Александр Александрович

Кандидат социологических наук, доцент
Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

yefanoff_91@mail.ru

Vitaly V. TOMIN

PhD (Pedagogical Sciences), Associate Professor at the Orenburg State University

ТОМИН Виталий Вячеславович

Кандидат педагогических наук, доцент
Оренбургского государственного университета

vnimot@yandex.ru

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA / Т.А. Цветковская

CLASSICAL FORMAT IN THE HISTORY OF MUSIC RADIO

ФОРМАТ «CLASSICAL» В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО РАДИО

Abstract. This article is devoted to the development of music radio in the context of the history of musical art. Modern researches of the phenomenon of classical radio focus on global industry problems. Still, we must remember that together with intra-industry problems, there are the musical community's interests, for whom classical music radio is a colossal information resource and also a platform for art searches, to consider. Musical classics have been privileged from the outset of broadcasting. In many ways, this fact predestined the fate of the industry, which voluntarily assumed a cultural and educational mission. Radio was supposed to provide social equality towards universal access to cultural values and, most of all, to music. However, this easy access to high art caused alarm among many representatives of the artistic community. Radio shouldn't have become a means of entertainment or such an integral part of everyday life. It had a more honourable role. Radio's true meaning and its functions belonged in a spotlight of writers, philosophers, sociologists and, most certainly, musicians. Separate proposals were realized. In this way, the tradition of modern authors' radio broadcasting appeared and developed. The music of contemporary authors was written by special order or selected at a competition of composers. Other ideas were presented. They could be realized much later.

The sound quality on a radio is a leitmotif for some experimental work, in which musicians (both professionals and fans) participate. Searches haven't stopped even now, although technical progress has reached the heights. Self-performance collectives are the subject of musical radio pride. There are a lot of unique studio and broadcasting records and archival programs, in which great composers and performers participate. Radio gives a chance for the realization of any ideas, allows not only in learning and evaluating the listeners' preferences, but also to form and keep them.

Keywords: radio, classical music, Orpheus, Adorno, Damrosch, Brecht, Radio Research Project

Аннотация. Статья посвящена развитию музыкального радио в контексте истории академического музыкального искусства. Современные исследования феномена классической радиостанции затрагивают общие проблемы индустрии, однако нужно помнить, что, помимо внутриотраслевых интересов, существуют интересы музыкального сообщества, для которого радио классической музыки является колоссальным информационным ресурсом и платформой художественных поисков. Уже на начальном этапе становления радиовещания привилегированное положение в эфире заняла музыкальная классика. Этот факт во многом предопределил судьбу индустрии, добровольно и осознанно взявшей на себя культурно-просветительскую миссию. Радио было призвано обеспечить социальное равенство в отношении всеобщего доступа к культурным ценностям, в первую очередь — к хорошей музыке. Однако формальная легкость «доставки на дом» высокого искусства вызвала у многих представителей культурной общественности серьезные опасения.

Радио не должно было стать средством развлечения, полезной в домашнем обиходе вещью. Ему была уготована более почетная роль. Подлинное предназначение радио, его

функции и задачи оказались в центре обсуждения, вызвав жаркие дебаты среди писателей, философов, социологов и, разумеется, музыкантов. Отдельные предложения были реализованы. Так, возникла традиция трансляции по радио музыки современных авторов, написанной по специальному заказу или отобранной в результате проведения конкурса композиторов. Другие идеи оказались провидческими, но смогли воплотиться гораздо позже, благодаря интернет-технологиям. Качество звука на радио — лейтмотив экспериментальной работы, непосредственное участие в которой всегда принимали музыканты — профессионалы и любители, увлеченные идеей «передачи музыки на расстояние». Поиски не прекращаются до сих пор, хотя техническая база музыкальных радиостанций достигла невероятных высот. Программный продукт также всегда создавался в творческом тандеме с выдающимися музыкантами. Собственные исполнительские коллективы и солисты — гордость музыкальных радиостанций. В радиотондажах хранятся уникальные записи, студийные и трансляционные, а также архивные циклы программ с участием великих композиторов, дирижеров, исполнителей. Радио дает возможность реализации любых, самых смелых идей, позволяет не только узнать и оценить вкусы и пристрастия слушателей, но сформировать их, максимально расширив аудиторию классического музыкального искусства.

Ключевые слова: радио, классическая музыка, «Орфей», Адорно, Дамрош, Брехт, Принстонский проект

Classical — один из множества форматов музыкального радио, причем, далеко не самый популярный. Представители радиоиндустрии и историки радио относятся к нему настороженно, как к исключению из правил. Краткая характеристика любого формата сводится к ответам на вопросы «что?» и «для кого?». Третий вопрос — «как?» — определяет программную политику радиостанции. Из самого названия ясно, что основу эфира радиостанции формата Classical составляет классическая музыка, хотя современные исследователи подчеркивают, насколько размыты и неопределенны представления широкой аудитории о музыкальной классике (Шариков, 2017, с. 146–154). В этой ситуации бессмысленно пытаться четко определить жанровые границы музыкального наполнения эфира. Логичнее остановиться на адресности радио классической музыки, ведь, как отмечают Ю. Коровина и Е. Вартанова, форматы описывают не столько ротируемую музыку, сколько самих радиослушателей (Коровина, 2015, с. 87) с учетом их социально-демографических, психотипических, поколенческих характеристик, стиля жизни и даже уровня духовного развития (Медиасистема России, 2017, с. 168). Само же форматное вещание, по словам А. Илларионовой, оказывает мощное воздействие на развитие социокультурного пространства (Илларионова, 2017, с. 105).

Ю. Ключев же считает, что классические каналы предназначены преимущественно для взрослых состоятельных людей (Ключев, 2015, с. 96). Джозеф Туров уточняет возрастной порог, ставя пометку 35+ (Turrow, 2019, p. 314). Майк Кит представляет целевую аудиторию радио формата Classical как образованную, с высоким доходом, в возрасте от 25 до 49 лет (Keith, 2009, p. 102). А. Шариков говорит об интеллигентной публике старшего возраста с небольшим перевесом женской аудитории (Шариков, 2017, с. 157), а Е. Раскатова — об узкой целевой аудитории без ограничений возраста (Раскатова, 2012, с. 42).

Основные разногласия возникают на этапе обсуждения возраста аудитории, хотя большинство исследователей придерживается мнения, что классика больше интересует лю-

дей в возрасте. Она созвучна их мироощущению, обращенному к прошлому. Эксперты в области радиоиндустрии Дэвид Риз, Линн Гросс и Брайан Гросс считают неприемлемым, чужеродным в эфире радиостанции классической музыки энергичный темп речи ведущих (Reese, Gross, & Gross, 2006, p. 161). Авторитетный ученый, исследователь истории медиа, в т.ч. социальной роли радио в американской культуре, профессор Майк Кит затрагивает вопросы манеры подачи эфирного материала, утверждая, что радиостанции формата Classical избегают сенсационности и шумихи, а «конкурсы и акции в их эфире так же редки, как болтовня дикторов» (Keith, 2009, p. 102). Помимо комментариев к музыкальной программе разговорная часть представлена в эфире короткими (5–10 минут) выпусками новостей культуры (Keith, 2009, p. 102, Turow, 2019, p. 314).

Итак, радио формата Classical отличают неспешный темп (манера ведения), привычный ритм (вопросы программирования), равновесие и умеренность (соотношение музыки и разговорного жанра). Конечно, рынок диктует свои условия, и многие столпы индустрии ищут способы представить классическую музыку в новом контексте, чтобы она смогла сохранить свое место в жизни будущих поколений (Doctor, 2016, p. 43). При этом стремление приблизить классику к сегодняшнему дню заводит подчас слишком далеко, и тогда возникают нарекания. Как правило, речь идет о неоправданном расширении границ формата, когда под грифом «классика» начинает звучать практически любая музыка, за исключением электронной (Johnson, 2002, p. 6). Тем не менее общей «благообразной» картины это не меняет, и формат Classical продолжает оставаться на периферии интересов радиоиндустрии, сохраняя негласный титул одного из самых консервативных форматов.

Эффектом разорвавшейся бомбы можно назвать выход на рынок в 2019-м году новой радиостанции классической музыки — британской Scala, уже на этапе подготовки к запуску вызвавшей немало шума. Амбициозная цель — кардинально обновить аудиторию классической радиостанции за счет привлечения молодых слушателей — основана, по свидетельству Ванессы Торп (Thorpe, 2019), на проведенном авторами проекта опросе аудитории, согласно результатам которого почти половина (45%) современных молодых людей ищут в классической музыке спасение от шума современной жизни. Причем, приобщение молодых к классике происходит чаще всего через так называемые «классические» версии популярных песен, а именно: инструментальные аранжировки в академической манере, а также благодаря модной на сегодняшний день практике кинопоказов в сопровождении симфонического оркестра.

Понятно, что в этой ситуации акцент в программе радио Scala был сделан на популярной классике, киномузыке, симфонических и инструментальных аранжировках популярных песен. Однако это не исключило присутствия в плейлисте классики в чистом виде, и, что еще более удивительно, речевой контент, по сравнению с британскими радиостанциями аналогичного формата — BBC-3 и Classic FM — вырос во много раз, а манера работы с аудиторией изменилась коренным образом. *Роль ведущего стала центральной, что позволяет определить формат новой радиостанции как музыкально-разговорный.* Пока еще рано говорить о том, насколько успешной оказалась концепция радио Scala, провозгласившего лозунг «Классическая музыка для современной жизни», но сам прецедент его появления заставляет задуматься над тем, по какому пути пойдет дальнейшее развитие формата, а также проанализировать ошибки в утвердившемся подходе к его исследованию.

На наш взгляд, поверхностная оценка проблем радиостанций классической музыки объясняется недопониманием того, что говорить в случае классики об определенном «формате» сложно, поскольку высокое искусство нельзя свести к единому стандарту — слишком разнообразны стилистика, форма, масштаб, инструментальный состав классических сочинений. В то же время, радио классической музыки — не просто набор сочинений академической направленности, транслируемых нон стоп или перемежаемых вкраплениями комментариев ведущих. Это именно музыкальная радиостанция, организованная в соответствии с непреложными законами индустрии.

Найти компромисс между рациональным и творческим — сложная задача. Прежде всего нужно стимулировать интерес к теме радио у историков музыкального искусства, а также преодолеть негативное отношение радиодисков к «музыковедению» в радиоэфире. Есть множество тем, которые способны привлечь внимание ученых, ускорив поиски новых путей развития формата Classical. Сама радиостудия может быть дискуссионной площадкой. Что касается излишней интеллектуальной перегруженности в подаче материала, это лишь вопрос мастерства спикеров, заинтересованных в расширении аудитории ничуть не меньше представителей радиовещательного бизнеса. Предметом исследования могут быть произведения, специально написанные по заказу радиостанций, особенности трансформации музыкального тембра, сфокусированное восприятие звучащих по радио сочинений. Огромный интерес представляет история развития радио, многие страницы которой связаны с музыкальной классикой. Анализ многолетнего опыта деятельности зарубежных музыкальных радиостанций может быть весьма полезен на современном этапе изучения новых подходов в работе с аудиторией, ведь «железный занавес», многие годы отделявший нашу страну от западного мира, подразумевал информационную блокаду отнюдь не только в политических вопросах.

Еще в сентябре 1915 года один из основателей американского радио Дэвид Сарнов (1891–1971) писал, что у него появился гениальный план, благодаря которому радио станет столь же полезной вещью домашнего обихода, как пианино или фонограф. Он задумал по беспроводной связи принести музыку в каждый дом (Sarnoff, 1968, p. 31). Музыканты поразному восприняли смелую идею. Одни с восторгом, как ученик Л. Ауэра блестящий скрипач Эдди Браун, который отказался от публичных концертов, целиком сосредоточившись на радиовыступлениях. Другие — с нескрываемым скепсисом. К примеру, Рахманинов, не любивший закрытых студийных помещений и опасавшийся прямых трансляций, считал святотатством слушать музыку по радио, когда есть возможность просто пойти в концертный зал. Однако речь шла о крупных городах, культурных центрах. Что касается провинции, глубинки, композитор уже в пору «младенчества» радиотехники признавал «благотворительное значение» радио для всего человечества (Рахманинов, 1978, с. 109). Тем не менее Рахманинов был непоколебим в своей решимости не играть по радио, пока не будут устранены все технические несовершенства, искажающие исполнительский замысел (Сатина, 1974, с. 110).

1920-е–1940-е годы называют «золотой эпохой» радио. Это период осознания колоссальных возможностей радиовещания (как потенциальных, так и реальных) в решении общечеловеческих проблем. 17 сентября 1922-го в Москве состоялся первый радиоконцерт, который Центральная радиотелефонная станция им. Коминтерна передала прямо из собственного двора! Участниками памятного события стали артисты Большого театра. Уже на

этапе становления радио музыканты активно включились в процесс всестороннего совершенствования качества вещания. Одна из старейших рубрик — программа «Радиопонедельник» — была организована при участии Общества радиолюбителей РСФСР и группы «Радиомузыка». Экспериментальная работа началась в апреле 1924 года, когда несколько профессиональных музыкантов объединились с тем, чтобы помочь специалистам найти технические возможности, способные обеспечить высокое качество музыкальных радиотрансляций. В дальнейшем на страницах журнала «Радиолюбитель» публиковались портреты все новых и новых артистов радио.

12 декабря 1924 года состоялась первая в истории отечественного радиовещания трансляция симфонического концерта из концертного зала — Колонного зала Дома союзов, который на многие годы стал родным для радиийщиков. С конца 1925-го музыкальные трансляции стали регулярными. Были выработаны определенные требования к тематическому единству программ радиоконцертов. Музыка непременно сопутствовали словесные комментарии (Радиожурналистика, 2002, с. 29–30, Шерель, 2004, с. 258).

Регулярно проходили трансляции из крупнейших оперных театров, а также специальные радиопостановки как популярных, так и редких опер. А. Шерель приводит интересные свидетельства охватившего композиторов энтузиазма. После появления информации о желании П. Масканьи написать радиооперу аналогичный заказ получил от радиоуправления Наркомпочтеля С. Прокофьев. Были озвучены и требования к новому сочинению: «определенная компактность во времени, учет акустических возможностей современной радиотехники, рациональное расположение оркестра, хора и исполнителей» (Шерель, 2004, с. 258). Предложение заинтересовало композитора. По его подсчетам, на сочинение соответствующей оперы потребовался бы один год. К сожалению, замысел не был осуществлен.

Было бы наивным полагать, что радиоэфир, распахнувший широкие двери в мир музыкального просвещения, стал территорией исключительно высокого вкуса, что серьезная музыка, наконец, обрела свою многочисленную аудиторию, а новые формы распространения и восприятия музыкальных произведений нашли однозначную поддержку со стороны культурной общественности. В 1920–1930-е годы прошлого века шла оживленная полемика вокруг миссии радио, его коммуникативных возможностей, форм взаимодействия со слушателями, программной политики радиостанций. Искусство в целом и музыка в частности стояли в центре этих дискуссий.

Бертольд Брехт (1898–1956) не только проявил оправданный интерес к радио как к модной новинке, но поставил вопрос глобально: что может сделать радио для искусства, и чем искусство может быть полезно радио? Брехт выступил против «акустического универмага», «вавилонской башни», из которой во всеуслышание разносится хаос одновременных звуков. Ему казалось унижительным, неэтичным расточать уникальные возможности радио, используя его как предмет домашнего обихода, украшение быта, фон повседневной жизни, дешевое развлечение, средство забыться, уйти от суровой действительности в мир сладких грез. По его мнению, передавать в тюрьмах и ночлежках классические оперы, в том числе «Мейстерзингеров» Вагнера, вряд ли стоит (Брехт, 2014, с. 19). Примерно в это же время в Советской России была предложена идея радиофикации тюремных камер. Заключение (удивительное совпадение!) должны были наслаждаться все теми же многострадальными «Мейстерзингерами»! (Власова, 2010, с. 109).

Но вернемся к Брехту. Главная задача радио, по убеждению писателя, — педагогическая. Автор предлагает облечь обучение в художественную форму, а публике передать, помимо функции обучаемого, функцию обучающего. Речь о взаимонаправленном процессе, и это логично, учитывая, что первоначально радио использовалось как средство связи наравне с телефоном и телеграфом. Что касается контента (как театрального, так и музыкального), он, по мнению Брехта, должен создаваться специально для радио. Передавать по радио старые оперы и драмы бессмысленно, нужна новая музыка и новая драматургия.

Это позиция соответствовала духу времени. В апреле 1927 года оперы русских и зарубежных композиторов, регулярно звучавшие в Советской России «на волне 1450 метров», были в одночасье объявлены «оперной завалью», место которой «в мусорной корзине истории». Суровый приговор классическому оперному репертуару вынес на страницах газеты «Радио всем» известный театральный критик В. Блюм (1877–1941) (Блюм, 1927, с. 171). Однако куда интереснее (и эмоциональнее!), нежели его статья «Трансляция оперы „организована“», оказались ответные отклики разгневанных слушателей, опубликованные в следующем, июньском номере газеты (Отклики читателей, 1927, с. 275). Подавляющее большинство радиослушателей заявило о своем праве на лучшие образцы оперного жанра.

Ставшая хрестоматийной работа немецкого философа, теоретика культуры В. Беньямина (1892–1940) «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (Беньямин, 1996), написанная в 1936 году, определила основные векторы будущих дискурсов теоретиков масс-медиа. Принципиально важно, что концепция Беньямина сформировалась на основе серьезного практического опыта работы автора радиоведущим. В течение нескольких лет (1927–1933) Беньямин подготовил на берлинском и франкфуртском радио более 80 программ, в полной мере осознав безграничные возможности и почувствовав мощную силу воздействия радио (Чубаров, 2018, с. 238).

Как завоевать доверие слушателя? Этот вопрос к началу 30-х годов прошлого века был осознан в качестве краеугольного. В разные периоды развития радио в его интерпретации главенствовали политические, экономические, социальные мотивы, но, помимо них, теоретиков и практиков радиовещания неизменно волновали гуманистические идеалы.

В 1936 году в США при финансовой поддержке Фонда Рокфеллера стартовал крупномасштабный проект по изучению радио (*Radio Research Project, RRP*), — т.н. «Принстонский». Инициатором его проведения выступил представитель фонда Дж. Маршалл, заинтересовавшийся книгой Х. Кэнтрила и Г. Олпорта «Психология радио». В этом труде, ставшем впоследствии хрестоматийным, были намечены основные подходы к изучению влияния радио на массовую аудиторию. В главе «Воздействие на психическую и социальную жизнь» авторы касаются темы «Музыка» (Cantril, Allport, 1935, с. 28–29). По их убеждению, радио сделало музыку доступной, что неизбежно повлекло за собой рост популярности этого вида искусства. Мнение о том, что «избыток» музыки разрушает ее привлекательность, не обосновано. По словам Кэнтрила и Олпорта, аппетит приходит во время еды — это «аксиома искусства». Радио расширяет возможности музыкального образования. Прослушивание музыки формирует вкус, но еще лучше справляются с этой задачей комментарии, сопровождающие исполнение по радио опер и симфоний. Пусть они раздражают «музыкального сноба», зато приносят пользу основной массе радиослушателей. Поскольку аудитория требует разнообразия, радиовещатели тщательнее, нежели когда бы то ни было ранее, изучают архивы музыкальной классики. Что касается исполнителей, радио позволяет

привлечь внимание публики к новым именам, поскольку сила голоса, внешность, боязнь сцены уже не влияют на конечный результат.

В числе инициаторов Принстонского проекта изучения радио был и Ф. Стэнтон (будущий глава радиовещательной компании CBS, на тот момент занимавший пост директора по исследованиям CBS), одержимый идеей развития радио. В 1935-м он получил степень доктора философии в Государственном университете штата Огайо и диплом Американского совета профессиональной психологии. Его докторская диссертация называлась «Критика современных методов и новый план изучения поведения радиослушателей» (Stanton, 1935). «Новый план» решено было воплотить в жизнь при помощи группы выдающихся ученых под руководством социолога П. Лазарсфельда. Планировалось провести ряд эмпирических исследований и выявить факторы, позволяющие улучшить качество программ, найти инструменты для анализа рынка, изучить образовательные возможности радио и способы их использования, а также выработать механизмы воздействия на аудиторию.

Осенью 1937 года к работе присоединился Т. Адорно, которому была поручена «музыкальная часть» исследования. По ряду причин он не смог вписаться в команду проекта, ориентированного не столько на теоретическое осмысление природы радио, сколько на получение конкретных эмпирических данных, на основании которых можно было бы разработать маркетинговую стратегию. Сотрудничество с Адорно продлилось около двух лет, однако плоды его работы над Принстонским проектом имеют огромное значение и нуждаются во всестороннем осмыслении с позиций сегодняшнего дня.

В докладе «Социальная критика радиомузыки» Адорно делает вывод о недопустимости использовать в отношении музыки общепринятые методы рыночного анализа (Adorno, 1996). Сам вопрос о том, как сделать хорошую музыку доступной максимально возможному числу слушателей, поставлен некорректно. Ставя под сомнение обозначенную цель, Адорно предлагает альтернативный подход, безжалостно разбивая иллюзии. Он пытается понять, что мы имеем в виду, говоря о «хорошей музыке», меняются ли с течением времени или в ходе радиотрансляции ее качества, реально ли обеспечить адекватное восприятие звучащей по радио музыки, сохранив музыкальное содержание, или музыкальное сочинение превращается в радиоэфире в простой набор звуков, лишенный подлинного смысла?

Адорно сетует на неоспоримые приоритеты общественного мнения, которое является безусловным ориентиром для рядового радиослушателя. Тот не прилагает интеллектуальных усилий, а лишь пробует музыку «на вкус», потребляя готовый музыкальный микс, подобный смеси для блинов «от тетушки Джемаймы». По словам Адорно, унификация продукта важна для сохранения стабильности экономики, но приводит в конечном итоге к потере индивидуальности. Он анализирует радио-бизнес сквозь призму социальных противоречий. Радио вносит свой вклад в растущий «товарообмен», прикрываясь повышением уровня культуры и эрудиции среднестатистического слушателя. Однако в конечном итоге оно лишь оказывает на слушателя «усыпляющий» эффект: «Разоренный фермер утешается внушенной радио мыслью о том, что Тосканини играет исключительно для него, и что порядок вещей, который позволяет ему слушать Тосканини, компенсирует низкие рыночные цены на сельскохозяйственную продукцию. Он выращивает хлопок, культуру же дает ему радио» (Adorno, 1996, p. 232). Понятно, что автор нарочно вульгаризирует тему. Смешение понятий позволяет ему наглядно продемонстрировать абсурдность доводов, выдвигаемых поборниками идеи совершенствования общественного устройства при помощи радио.

Массовая дестрибуция музыки, по мнению Адорно, не ведет к подъему музыкальной культуры. Вслед за Брехтом, он настаивает на создании музыки, специально написанной для исполнения по радио. Именно в поиске новых путей заключена, по мнению ученого, цель радиоиндустрии. Шаблон здесь неуместен. Плохо, когда музыкальные программы производятся по единым стандартам, оркестры теряют самобытность звучания, становятся похожими один на другой. Происходит подмена истинного качества мнимым, что разрушительно для искусства. Стереотипом становится благоговейное преклонение перед музыкой, исполняемой по радио, «стандартный энтузиазм».

На первый взгляд, обвинения Адорно в адрес музыкального радио наивны и натянуты. Годы спустя проблема «стандартизации», индустрии высокого искусства обретет масштабное обоснование в труде Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Диалектика просвещения. Философские фрагменты» (Horkheimer, Adorno, 1947). Можно поспорить на тему яркой индивидуальности интерпретации, которую радио не только сохраняет, но даже усиливает, благодаря возможности сопоставить различные исполнения. Например, на радио «Орфей» в течение многих лет выходила программа Марины Ельяновой «Интерпретация», концепция которой строилась именно на сравнении разных вариантов прочтения одних и тех же музыкальных сочинений. Не чужда радио и критическая оценка, потому вряд ли имеет смысл говорить об отсутствии объективного взгляда на процессы, происходящие в музыкальном искусстве. Наконец, именно под индивидуальность восприятия информации каждым слушателем, свободным в своем выборе, «настроен» тип формата современной радиостанции. Однако в критических замечаниях Адорно можно найти и рациональное зерно, если вспомнить об опасных тенденциях бездумного применения в отношении радио классической музыки технологических стандартов популярных радиостанций, а также попыток навязать «альтернативный» взгляд на классику, подменив ее классическим кроссовером.

Однако вернемся к работе Адорно. В поле его критики попадает американский дирижер Вальтер Дамрош (1862–1950), заслуживший негласный титул радио-миссионера. С 1928 по 1942 годы он был музыкальным руководителем радиокomпании NBC, где вел еженедельную программу «Час понимания музыки» (Benjamin, 2009, p. 20). Программа была адресована, главным образом, детям и молодежи и была столь успешна, что NBC запустила широкомасштабный образовательный проект как дополнение к школьной программе. В эксперимент были вовлечены десятки тысяч учебных заведений, миллионы учеников. В общеобразовательные школы США были направлены дидактические материалы, в т.ч. книги для учителей и рабочие тетради, соответствующие тематике разновозрастных программ, которые транслировались по радио прямо во время уроков. Автором пособий выступал Ч. Фарнсворт (1859–1947), один из адептов образовательных возможностей радио. Комплект состоял из четырех блоков. Серия А — инструменты симфонического оркестра. Серия В — образный мир музыки. Серия С — музыкальные жанры. Серия D — жизнь великих композиторов.

Дамрош считал своим гражданским долгом воспитать у рядового американца вкус к хорошей музыке, научить слушать классику и рассуждать на музыкальные темы. Однако была и сверхзадача. В широком распространении серьезной музыки видели действенный инструмент достижения социального равенства. Право на музыку становилось демократической привилегией. В «Аналитическом исследовании программы NBC “Час понимания музыки”» (Adorno, 1994) Адорно подверг жесткой критике музыкально-просветительский проект

NBC, однако многие аргументы исследователя сводятся к обычному скепсису профессионального музыканта по отношению к самой возможности популярного изложения серьезных вопросов. Убежденный в том, что радио провоцирует фрагментарное восприятие, Адорно считал, что это может быть вредно для опытного слушателя, но признавал, что неподготовленному новичку это позволительно. Неоспоримым фактом является то, что программа Дамроша, потребовавшая колоссальных финансовых затрат со стороны NBC, выходила в эфир целых 14 лет. Это позволяет считать проект одним из самых успешных в истории музыкального просветительства.

1930-е — время рождения знаменитых симфонических радиокolleктивов. В 1937 г. в США, по инициативе упоминавшегося уже Д. Сарнова, специально для еженедельных субботних радиоконцертов был создан Симфонический оркестр NBC под управлением Артуро Тосканини. Выдающийся канадский пианист Глен Гульд вспоминал позднее, с каким восторгом его сверстники в Торронтто обсуждали субботние трансляции прославленного коллектива (Гульд, 2006, с. 24). Сегодня в мире существует множество симфонических оркестров, в названии которых присутствует слово «радио»: Филармонический оркестр Радио Франции, Симфонический оркестр Баварского радио, Оркестр Франкфуртского радио, Симфонический оркестр Чешского радио, Симфонический оркестр Венгерского радио, Симфонический оркестр NHK, Симфонический оркестр BBC. Очень жаль, что дополнить этот список можно только одним, достаточно молодым российским коллективом — Симфоническим оркестром радио «Орфей». С 1993 года один из лучших отечественных оркестров — Большой симфонический оркестр им. П.И. Чайковского, основанный в 1930 г. как оркестр Всесоюзного радио — не является оркестром Гостелерадио, которое с распадом СССР прекратило свое существование. А вот Академический Большой хор Всесоюзного радио, созданный в 1928 году выдающимся мастером хорового искусства А. Свешниковым (1890–1980), и поныне существует именно как хор радио — Академический Большой хор «Мастера хорового пения» Российского государственного музыкального телерадиоцентра.

К сожалению, нет статистики, свидетельствующей, много ли меломанов воспитало радио, но ясно, что именно радио впервые смогло обеспечить широкий доступ к классическому искусству. Миллионы людей оказались погружены в водоворот музыкальной информации. Даже тот, кто не имеет начального музыкального образования и не посещает концертные залы, получил хотя бы общее представление о музыкальной классике, ибо «в западном мире нет людей, которые бы не слушали радио. Звуки, ежедневно “заливающие” слушателя, просвещают его музыкально, подсознательно прививая понятия о ценности и значении музыки — положительные или отрицательные» (Арнонкур, 2011, с. 18). Описанная ситуация характерна и для нашей страны.

В СССР в эпоху проводного радио первое место по объему в эфире занимало музыкальное вещание. Ежемесячно звучало до 2 тысяч музыкальных программ, большинство из которых были посвящены классическим и народным жанрам. Сложно даже просто перечислить названия циклов, посвященных классической музыке, которые выходили в эфир с конца 1940-х до начала 1990-х: «Музыкальная шкатулка», «В мире музыкальных инструментов», «Спор о музыке», «Выдающиеся исполнители», «Мастера вокального искусства», «Творчество композиторов-классиков», «Рассказы об оперном театре», «Концерты-беседы», «Концерты-загадки», «Знаете ли вы?» и многие, многие другие программы самых разных форматов для аудитории разного возраста и разного уровня подготовки. Программы

«Просто о сложном» учили пониманию классической музыки, «В мире прекрасного» — знакомили слушателей с произведениями разных музыкальных жанров.

Архивы музыкальных программ советского периода требуют тщательного изучения. Не меньшего внимания заслуживают западные образцы радиопрограмм, посвященных классической музыке. Один из самых замечательных примеров — созданные знаменитым радиоведущим, пианистом и дирижером, американцем немецкого происхождения Карлом Хаасом (1913–2005) «Приключения в хорошей музыке», дважды удостоенные премии Пибоди. Начало циклу было положено в 1959-м году на радио WJR, Детройт, Мичиган. С 1970-го по 2007-й программа ежедневно по будням транслировалась через национальную сеть на 180 радиостанций в США, и права на нее продавались по всему миру (Sterling & Keith, 2004, pp. 64–66).

Радио развивалось технологически, что было исключительно важно для вещания музыкальной классики, поскольку качественно улучшало само звучание. Сегодня радио можно слушать *где* угодно, *когда* угодно, а с появлением подкастинга, который называют еще «персональным радио», — *что* угодно. По образному выражению В. Смирнова, «если бы по мановению волшебной палочки можно было вдруг увидеть звучащее околоземное пространство, то наша планета предстала бы перед нами окутанной плотной “паутиной“ звуковых нитей — «“продукта” неисчислимого множества работающих радио- и телестанций» (Смирнов, 2002, с. 19).

У радио есть ряд характерных особенностей, которые позволяют ему в течение длительного времени не только сохранять высокие позиции в ряду других СМИ, но по ряду параметров опережать их. Именно поэтому общее число радиослушателей достигает рекордных показателей. Более 60% россиян слушают радио каждый день и около 90% еженедельно (Отчеты [:] Radio Index, 2019).

В чем причина феноменального успеха радио-бизнеса? Большим плюсом радио является его слуховая направленность и всепроникающая способность. Люди слушают радио, независимо от того, чем заняты, — по дороге на работу или в путешествиях, во время общения, собираясь за обеденным столом. Коллективная «боязнь пустоты» — реальность нынешнего дня, и потому заявления о недопустимости фонового использования музыкальной классики кажутся натянутыми (Илларионова, 2017, с. 34). Одна из многочисленных функций музыки — фоновая — на радио становится основной. Однако это не мешает сохранять, использовать, развивать иные ее функции.

Радио не просто транслирует звук, но генерирует новую звуковую эфирную реальность. Как показывают исследования, удерживая массовую аудиторию, радио сохраняет персональную подачу материала, обращаясь к конкретному слушателю. Как говорил В. Беньямин, живой голос, музыка в чистом виде, в каком она была создана, достигают наших ощущений как бы без видимых признаков технологии. Это «позволяет воспринимать радио как самое индивидуально настроенное средство коммуникации, в отличие от всех других средств, всегда воспринимаемых частью сообщения» (Беньямин, 1996, с. 26).

Список FM и онлайн-радиостанций, круглосуточно вещающих классическую музыку, весьма представительен. BBC Radio 3 (Лондон, Великобритания), Accent 4 (Страсбург, Франция), Барток Радио (Будапешт, Венгрия), Бавария 4 Классик (Мюнхен, Германия), Музыка Каталонии (Барселона, Испания), Чешское радио Влтава (Прага, Чехия), Хорватское радио 3 (Загреб, Хорватия), Клара (Брюссель, Бельгия), Радио Classique (Париж, Франция)

— это лишь крохотная доля радио классической музыки. Во многих странах Западной Европы и Северной Америки существует сразу по несколько подобных радиостанций. Причем, не только некоммерческих.

Классическая музыка прочно занимает свое место «на свободном рынке коммерческой „индустрии культуры“; без обрамляющих социальных ритуалов и академической легитимации, которые укрепляли ее прежний статус» (Johnson, 2002, p. 22). Конкурировать приходится не только с радиостанциями других форматов. Смело и стремительно в борьбу вступают все новые классические радиостанции. Эксклюзивные записи, крупномасштабные проекты, международное партнерство, привлечение к сотрудничеству звезд сцены — лишь часть стратегии развития. Показателен успех британской Classic FM, которая сумела за короткий срок обогнать по охвату аудитории старейшую радиостанцию общественной модели с блестящей репутацией BBC-3 за счет использования технологий коммерческого вещания.

Что касается отечественной ситуации, в нашей стране, обладающей богатейшим культурным наследием, в том числе уникальным опытом музыкального радио, есть только одна государственная радиостанция классической музыки, имеющая, к тому же, ограниченную зону вещания — это радио «Орфей», несколько региональных радиостанций, а также отдельные интернет-радиостанции классической музыки, например, «Мариинский. FM». Только серьезная государственная поддержка, а также содействие музыкальной общественности может гарантировать успешное развитие классического радио в России и дальнейшее расширение радио-аудитории классической музыки.

На всех этапах развития радиоиндустрии формат Classical доказал свою жизнеспособность. Колоссальный потенциал его развития заложен в уникальном по качеству и разнообразию музыкальном материале, который нельзя свести к единому стандарту. Он эксклюзивен, и в этом его безусловная сила. Успех не гарантируют ни попытки ограничиться в эфире популярной классикой, ни, тем более, максимально короткий хронометраж музыкальных фрагментов. Продвижение радиостанции — планомерная, серьезная работа по созданию и упрочению позитивного имиджа. Формат Classical должен быть «образцовым» по определению. Для этого есть все возможности.

Литература

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. 2011. 204 с. URL: https://royallib.com/book/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html (дата обращения: 10.08.2020).
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Культурный центр им. Гете; Медиум, 1996. 240 с.
3. Блюм В.И. Трансляция оперы «организована» // Радио всем. 1927. № 8. URL: <http://konstantin.in/category/radio-vsem> (дата обращения: 08.11.2019).
4. Брехт Б. Радио как коммуникативный аппарат. Речь о функции радиовещания // Теория радио. 1927–1932. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 16–27.
5. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
6. Гульд Г. Стоковский в шести сценах // Избранное. В 2 книгах. Кн. 2. М.: Классика-XXI, 2006. С. 18–44.
7. Илларионова А.В. Радиовещание в России: состояние, тенденции и перспективы развития // Проблемы современного радиовещания в России: материалы III Всеросс. студ.

- науч.-практ. конф. 12 апреля 2017 г. М.: Российский университет дружбы народов, 2017. С. 105–109.
8. Ключев Ю.В. Радиожурналистика: основы профессии: Учеб. пособие. СПб.: Институт «Высшая школа журналистика и массовых коммуникаций» СПбГУ, 2015. 151 с.
 9. Коровина Ю.Д. Смещение формата региональной коммерческой радиостанции // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2015. № 2. С. 86–92.
 10. Медиасистема России: Учеб. пособие для студентов вузов / Под ред. Е.Л. Варгановой. М.: Аспект Пресс, 2017. 384 с.
 11. Отклики читателей. По поводу оперы // Радио всем. 1927. № 12. URL: <http://konstantin.in/category/radio-vsem> (дата обращения: 08.11.2019).
 12. Отчеты [:] Radio Index // Mediascope. 2019. URL: <https://mediascope.net/services/media/media-audience/radio/radio-index/information/reports> (дата обращения: 08.11.2019).
 13. Радиожурналистика: Учебник / Под ред. А.А. Шереля. М.: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Высшая школа, 2002. 304 с.
 14. Раскатова Е.Р. Типологический анализ современного радиовещания: Учеб. пособие / Под ред. Е.Р. Раскатовой. Тольятти: Тольяттинский государственный университет, 2012. 108 с.
 15. Рахманинов С.В. Художник и грамзапись // Рахманинов С.В. Литературное наследие / Сост.-ред., автор вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 107–113.
 16. Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. / Сост., ред., примеч., предисл. З.А. Апетян. М.: Музыка, 1974. Т. 1. С. 11–117.
 17. Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. Учебное пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2002. 288 с.
 18. Чубаров И.М. Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино // Логос. 2018. № 1. С. 233–260. Режим доступа: http://www.intelros.ru/pdf/logos/2018_01/122_12.pdf (дата обращения: 14.10.2019).
 19. Шариков А.В. Аудитория радиостанции классической музыки «Орфей»: результаты эмпирических исследований (2005–2015) // Наука телевидения. 2017. Т. 13. № 2. С. 124–160.
 20. Шерель А.А. Аудиокультура XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 574 с.
 21. Adorno T.W. Analytical study of the NBC “Music appreciation hour”: Unpublished manuscript // *The Musical Quarterly*. 1994. Vol. 78. № 2, pp. 325–377.
 22. Adorno T.W. A social critique of radio music // *The Kenyon Review*, New Series. 1996. Vol. 18. № 3–4, pp. 229–235.
 23. Benjamin L.M. *The NBC Advisory Council and Radio Programming, 1926–1945*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. 168 p.
 24. Cantril H., Allport G. *The psychology of radio*. New York: Harper & Brothers, 1935. 298 p.
 25. Doctor J. *Broadcasting—concerts. Confronting the obvious* // *Music and the broadcast experience: performance, production, and audiences* / Ed. C.L. Baade & J. Deaville. New York: Oxford University Press, 2016, pp. 39–69.
 26. *Encyclopedia of radio 3-volume set* / Ed. C.H. Sterling; consulting ed. M.C. Keith. New York; London: Dearborn, 2004. 1696 p.
 27. Horkheimer M., Adorno T.W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido, 1947. 311 S.

28. Johnson J. Who needs classical music? Cultural choice and musical value. Oxford: Oxford University Press, 2002. 140 p.
29. Keith M.C. The radio station: broadcast, satellite & internet. Boston: Focal Press, 2009. 343 p.
30. Reese D.E., Gross L.S., Gross, B. Radio production worktext: studio and equipment. Burlington, MA: Focal Press, 2006. 241 p.
31. Sarnoff D. Looking ahead. New York: McGraw-Hill Book Co., 1968. 360 p.
32. Stanton F. A critique of present methods and a new plan for studying radio listening behavior: PhD. Columbus: Ohio State University, 1935. 244 p.
33. Thorpe V. Young people are turning to classical music to escape “noise of modern life” // The Guardian. Sun 27, Jan 2019. URL: <https://www.theguardian.com/music/2019/jan/27/young-turn-to-classical-music-to-escape-scala-radio-station> (дата обращения: 1.11.2019).
34. Turow J. Media today: mass communication in a converging world. 7th edition. New York: Routledge, 2019. 472 p.

References

- Adorno, T.W. (1994). Analytical study of the NBC “Music appreciation hour.” Unpublished manuscript. *The Musical Quarterly*, 78 (2), 325–377.
- Adorno, T.W. (1996). A social critique of radio music. *The Kenyon Review*, New Series, 18 (3–4), 229–235.
- Benjamin, L.M. (2009). *The NBC advisory council and radio programming, 1926–1945*. Southern Illinois University Press.
- Benjamin, W. (1996). *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [The work of art in the age of mechanical reproduction]. German center named after Goethe; Medium.
- Blyum, V.I. (1927). Translyaciya opery «organizovana» [Broadcast of the opera is “organized”]. *Radio Vsem* [Radio for all], 8. Retrieved November 8, 2019, from <http://konstantin.in/category/radio-vsem>
- Brecht, B. (2014). *Radio kak kommunikativnyj apparat. Rech' o funktsii radioveshchaniya* [Radio as a communication device. This is about the radio broadcasting function]. In B. Brecht, *Teoriya radio. 1927–1932*. Ad Marginem Press.
- Cantril, H., Allport, G. (1935). *The psychology of radio*. Harper & Brothers.
- Chubarov, I.M. (2018). Teoriya media Val'tera Ben'yamina i russkij levij avangard: gazeta, radio, kino [Walter Benjamin's media theory and Russian left avant-garde: newspaper, radio, cinema]. *Logos* (1), 233–260. Retrieved November 1, 2019, from http://www.intelros.ru/pdf/logos/2018_01/122_12.pdf
- Doctor, J. (2016). Broadcasting—concerts. Confronting the obvious. In C.L. Baade & J. Deaville (Eds.), *Music and the broadcast experience: performance, production, and audiences* (pp. 39–69). Oxford University Press.
- Gould, G. (2006). Stokovskij v shesti scenah [Stokowski in six scenes]. In G. Gould, *Izbrannoe* [Selected works] (Book 2, pp. 95–116). Klassika-XXI.
- Harnoncourt, N. (2011). *Muzyka yazykom zvukov. Put' k novomu ponimaniyu muzyki* [Music as speech. Ways to a new understanding of music]. Retrieved August 10, 2020, from https://roy-allib.com/book/arnonkur_nikolaus/muzika_yazykom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html

- Horkheimer, M., Adorno, T.W. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Querido.
- Illarionova, A.V. (2017, April). Radioveshchanie v Rossii: sostoyanie, tendentsii i perspektivy razvitiya [Radio broadcasting in Russia: state, trends and prospects of development] [Paper presentation]. In *Problemy sovremennogo radioveshchaniya v Rossii*. Materialy III Vseross. stud. nauch.-prakt. konf. [Issues of modern broadcasting in Russia. Proceedings of the III all-Russian student scientific-practical Conference], Moscow (pp. 105–109). RUDN University.
- Johnson, J. (2002). *Who needs classical music? Cultural choice and musical value*. Oxford University Press.
- Keith, M.C. (2009). *The radio station: broadcast, satellite & internet*. Focal Press.
- Klyuev, Yu.V. (2015). *Radiozhurnalistska: osnovy professii* [Broadcast journalism: basic training]. High School of Journalism and Mass Communication of the Saint Petersburg State University.
- Korovina, Yu.D. (2015). Smeshchenie formata regional'noj kommercheskoj radiostantsii [The shifting of radio format on a local commercial broadcasting station]. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 2, 86–92.
- Otkliki chitatelej. Po povodu opery [Reader feedback on the opera]. (1927). *Radio Vsem* [Radio for all], 12. Retrieved November 8, 2019, from <http://konstantin.in/category/radio-vsem>
- Otchetny [Reports]: *Radio Index*. Mediascope. (2019). Retrieved November 8, 2019, from <https://mediascope.net/services/media/media-audience/radio/radio-index/information/reports>
- Rachmaninoff, S.V. (1978). Hudozhnik i gramzapis' [The artist and the recording]. In S.V. Rachmaninoff, *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage] (Vol. 1: *Memories. Articles. Interview. Letters*, pp. 107–113). Soviet composer.
- Raskatova, E.R. (2012). *Tipologicheskij analiz sovremennogo radioveshchaniya* [Typological analysis of modern broadcasting]. Togliatti State University.
- Reese, D.E., Gross, L.S., Gross, B. (2006). *Radio production worktext: studio and equipment*. Focal Press.
- Sarnoff, D. (1968). *Looking ahead*. McGraw-Hill Book Co.
- Satina, S.A. (1974). Zapiska o S.V. Rahmaninove [A note on S.V. Rachmaninoff]. In Z. Apetyan (Ed.), *Vospominaniya o Rahmaninove* [Memories of Rachmaninoff] (Vol. 1, pp. 11–117). Muzyka.
- Sharikov, A.V. (2017). Auditoriya radiostantsii klassicheskoy muzyki «Orfej»: rezul'taty empiricheskikh issledovanij (2005–2015) [Audience of classical music radio “Orpheus”: the results of empirical studies (2005–2015)]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 13 (2), 124–160.
- Sherel, A.A. (2004). *Audiokultura dvadcatogo veka* [Twentieth-century audio culture]. Progress-Tradition.
- Sherel, A.A. (Ed.). (2002). *Radiozhurnalistska* [Broadcast journalism]. Moscow University Press; Vysshaya shkola.
- Smirnov, V.V. (2002). *Zhanry radiozhurnalistski* [Genres of broadcast journalism]. Aspekt Press.
- Stanton, F. (1935). *A critique of present methods and a new plan for studying radio listening behavior* [Unpublished PhD thesis]. Ohio State University.
- Sterling, C.H., Keith, M.C. (Eds.). (2004). *Encyclopedia of radio 3-Volume set*. Dearborn.

- Thorpe, V. (2019, January 27). Young people are turning to classical music to escape “noise of modern life.” *The Guardian*. Retrieved November 1, 2019, from <https://www.theguardian.com/music/2019/jan/27/young-turn-to-classical-music-to-escape-scala-radio-station>
- Turow, J. (2019). *Media today: mass communication in a converging world*. Routledge.
- Vartanova, E.L. (Ed.). (2017). *Mediasistema Rossii* [Russian media system]. Aspekt Press.
- Vlasova, E.S. (2010). *1948 god v sovetskoj muzyke* [1948 in Soviet music]. Klassika-XXI.

Tatiana A. TSVETKOVSKAYA

Head of special projects of radio Orpheus

ЦВЕТКОВСКАЯ Татьяна Анатольевна

Руководитель специальных проектов радио «Орфей»

tskoblik@mail.ru

Varvara P. CHUMAKOVA / В.П. Чумакова

THE INFORMATION OVERLOAD INFLUENCE ON THE USERS PRACTICES OF
INTERACTION WITH ART IN THE INTERNET

ВЛИЯНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ПЕРЕГРУЗКИ В ГЛОБАЛЬНОЙ СЕТИ ИНТЕРНЕТ
НА ПРАКТИКИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ
С РАЗЛИЧНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВА

Abstract. The article explores the problem of information overload in the Internet and its influence on how users consume, perceive and interact with various forms of art in the net. In contemporary Internet environment, there is a “blooming variety” of the ways in which the artworks adapt to external redundancy of the space for artwork virtual posting in the process of interaction with the audience. By information overload, we understand a situation in which incoming information becomes so redundant for a person that his or her ability to process, analyze, interpret, etc. decline or disappear altogether. This article is based on the hypothesis that information overload always existed in culture or at least appeared with accumulation of written sources (historians find the first evidence of complaints about overload in antiquity), but in different epochs and in different cultures it was manifested through various forms and practices of media consumption and use.

In today’s Internet environment, information overload is revealed in a specific way. In her previous researches the author showed that one of the active practices for adaptation to overload is filtering incoming messages, and sometimes very tough. From this point of view the modern Internet culture can be called the culture of filters. In this regard, it is interesting to see how the filters work in the field of user interaction with works of art—both elite and popular; both created outside the Internet and placed in it, and those that have emerged exclusively in the network. To answer this question, I am going consider the major formats and contexts in which art exists in the Internet and offer their classification.

Keywords: Information overload, Internet environment, new media, Internet users, network art, art in the Internet, filtering practices, interaction with art

Аннотация. Статья посвящена проблеме информационной перегрузки в Интернете и ее влиянию на то, как пользователи потребляют различные произведения искусства, воспринимают их и взаимодействуют с ними в сети. В современной Интернет-среде можно наблюдать «цветущее многообразие» видов того, как приспосабливаются к внешней избыточности пространства для виртуального размещения произведений искусства и сами произведения искусства в процессе взаимодействия с аудиторией. Под информационной перегрузкой мы понимаем ситуацию, в которой поступающая информация становится настолько избыточной для человека, что его способности ее обрабатывать, анализировать, интерпретировать и т.д. снижаются или исчезают вовсе. Данная статья строится на гипотезе о том, что информационная перегрузка существовала в культуре всегда или по крайней мере с накоплением письменных источников (первые свидетельства жалоб на перегрузку историки обнаруживают в Античности), но в разные эпохи в разных культурах манифестировалась через разные формы и практики потребления и использования медиа.

В современной интернет-среде информационная перегрузка также проявляется по-своему. Прошлые исследования автора показывают, что одна из активно эксплуатируемых практик для адаптации к перегрузке — это фильтрация, причем иногда весьма жесткая, поступающих сообщений. Современная интернет-культура в этой оптике может быть названа культурой фильтров. В связи с этим интересно посмотреть, как работают фильтры в области взаимодействия пользователей с произведениями искусства — как элитарного, так и популярного, как созданного за пределами Интернета и помещенного в него, так и возникшего исключительно в сети. Для ответа на этот вопрос мы рассмотрим основные форматы и контексты, в которых искусство бытует в Интернете, и предложим их классификацию.

Ключевые слова: информационная перегрузка, интернет-среда, новые медиа, интернет пользователи, сетевое искусство, искусство в интернете, практики фильтрации, взаимодействие с искусством

Introduction

Information overload is a situation in which media users find themselves in a supersaturated information environment. This problem raised widespread discussions in different contexts. According to E. Hargittai and W. Newman, in the 20th century the information overload researchers studied leaders of large organizations or representatives of professions requiring high concentration—military men, pilots, doctors, etc.; today ordinary people become the subjects of such researches (Hargittai, Neuman, & Curry, 2012, pp. 136–137).

The information overload in culture is also a vast area of research due to the following issues. On the one hand, it involves a complex of interconnected, but different problems. On the other hand, its impact on cultural processes is rather diverse (Chumakova, 2016). For the author of this article, it is important that historians consider information overload as one of the factors in the transformation of educational environment and the culture of knowledge processing, starting from as early as antiquity; Ann Blair's book, that has long been published, but is still relevant, is dedicated to this topic (Blair, 2010). Her well-reasoned prospects of studying the history of education and science have been sustained by the further works of other researchers, for example, M. Graesin and H. Helmers (Helmers, van Groesen, 2016, pp. 261–262). Literature scholars also took Blair's approach into consideration. For instance, J. Phelan examined the connection between information overload and modernism literature based on the novel *Ulysses* by J. Joyce (Phelan, 2017). Thus, information overload, in our opinion, can be qualified as part of any culture.

This article seeks to grope for manifestations of information overload in the Internet culture using several examples related to artistic communications. Internet culture is a very wide field; this is why I believe that the following examples are not the only manifestations of information overload in the art communications on the Internet. In this article, *I am speaking about the most convex evidences of overload, which are associated with the changes that digitalization brings to users' artistic communications with works of art.* For example, in her study of the impact of digitalization on artistic communications, E. Kartseva showed the changes in relations between the art market participants that create or distribute artworks: artists, curators, gallery owners and collectors (Kartseva, 2019). We, in our turn, will focus on the cultural aspect that is associated with the interaction of viewers and listeners with artworks on the Internet. Why this aspect? First, I believe that, when it comes to how information overload is involved in cultural processes or affects them, Internet user practices are very revealing. Secondly, it is also intriguing how “art” exists on the

Internet, where, according to Kartseva, traditional media are increasingly giving way to “mass self-communications.” (Kartseva, 2019, p. 16)

Information overload as a challenge for the author and audience

There are many conceptions of information overload, but if we bring them all together, we can give the following general definition: “Information overload is a situation in which the user, due to the oversaturation of external information stimuli, loses all or part of his or her ability to receive, process, evaluate and analyze messages.” (Chumakova, 2016, p. 137) “Information overload” is rather a metaphorical term, but underneath it, just like under an umbrella, there are many situations that can have physiological, psychological, social, cognitive, economic, and political consequences.

In this article, I would like to continue my thoughts on the hypothesis proposed in my previous publications on the information overload (Chumakova, 2016, Chumakova, 2018). Namely, I assume that *information overload is an integral part of culture, and not the problem of the information society exclusively*, as, for example, was claimed by A. Toffler (Toffler, 2001, pp. 178–180), who popularized this term and bound it in the mass consciousness with problems of futurology. On the contrary, as I mentioned above, there is historical evidence of complaints about information overload ever since antiquity (Blair, 2010). According to Ann Blair, Pliny the Elder was the first scientist who proposed compiling annotations and excerpts from large scientific works in order to adapt to information overload (Blair, 2010). Neurophysiologists, on the other hand, declare that the human brain is basically incapable of processing all the incoming stimuli, which means that adaptation to excessive informational stimuli from the outside is in our nature (Klingberg, 2009).

The historians of education and science show how, at different eras in different societies, people who worked with knowledge (and, therefore, information) found different ways of adapting to the information environments in which they existed: in the verbal, written, printed culture, in the culture of electronic communications and digital culture (Rose, 2017). Among these methods there are, for example, emergence of cyclical texts with repetitions in the oral traditions (Lotman, 1981); the creation of annotations and excerpts in the written era; the introduction of tables of contents and page numbering after the invention of printing (Blair, 2010); the emergence of large classification systems in the Enlightenment—for instance, St. Müller-Ville and I. Charmantier demonstrated how the information overload is connected with the classification system proposed by C. Linnaeus (Müller-Wille, Charmantier, 2012), etc.

Thus, information overload in knowledge transfer has many manifestations, depending on what means of communication are used, what are their features and limitations. But the influence of information overload is not limited to the field of knowledge and science. N. Postman showed that information overload is associated with the person’s world picture and perception of the out-world (Postman, 2013, pp. 5–14). Therefore, I assume that we can and should study how information overload is associated with the perception of art.

Information overload and digital technology

Living in the digital age, we observe various ways of adapting authors and audiences to overload. Based on my past studies, I assume that one of the main methods is information filtering (Chumakova, 2018). As C. Shirky said, “there is no such thing as information overload, there is

a filter failure.” (Shirky, 2008) Later in this article, we will examine filtering practices that occur during the interaction with artworks in the network culture.

But first let us note one common property of these practices, associated with the digital culture in general. Digital culture is a hybrid environment, in which heterogeneous elements borrowed from past cultural strata fuse together. M. McLuhan described the “retrieval” mechanism in the media, allowing us to explain the nature of digital culture (McLuhan, McLuhan, 1988). From his point of view, each new media, entering the media environment, not only brings something new and pushes into the background obsolete practices, images, values, elements of the world picture, but also brings back something from past eras to a new round of development in a new format, but similar in its patterns to the past (McLuhan, McLuhan, 1988).

Likewise, the below practices of adaptation to information overload in the digital environment are not something completely new or unprecedented. They do have a new format within the network culture, but at the same time they bring back some of the cultural practices of the past.

“Brevity is the soul of wit”

One of the obvious trends in adapting to information overload through filters is the tendency to shorten everything. On the one hand, this leads to simplification, propagation of stereotypes and vulgar understanding of complex phenomena. On the other hand, it is a challenge for the emergence of “new” art forms that allow artists to express their ideas as briefly as possible. (I put the word “new” in quotation marks because the network culture brings back many of the old forms, and such post-modern games cannot be called new in the truest sense of the word; but in terms of development of network culture, it’s interesting to watch their “resurrection”).

A striking example of a format retrieved from the pre-network culture are “pirozshki” (“pastries” in Russian, pronounced “piroshki”; singular—пирожок [pirozhek]) and “poroshki” (“powders” in Russian; singular—порошок [poroshok]) verses, recognized as the network cultural heritage. The both types reanimate practices dating back to the first half of the twentieth century, the avant-garde wordplay.

“Pirozhki” and “poroshki” have already been thoroughly studied by philologists and culture scholars and have been attributed to postmodern art (Klemjat, 2014, pp. 81–87), located somewhere between folklore and literary creation (Petrenko, 2014).

*“Пирожку [pirozhek] (alternatively spelled перашку [perashki] in Cyrillic, or in the Latin alphabet: “pirozshki,” “perawki,” “peroshki”) are ironic verses in the form of a quatrain, written in iambic tetrameter with a syllable count of 9/8/9/8, and the rhyme is discouraged here. The entire text is typed in lowercase letters, without any punctuation whatsoever, although an adequate understanding of the meaning often requires a dash or speech marks. This is a kind of imitation of oral speech, representative of communicative genres, perhaps among members of the Internet community [...]. The “pirozshki” verses genre had scarcely gained popularity, when a related genre of network ironic poetry emerged—**порошку [poroshki]** [...]. The rhythmic model in poroshki is 9/8/9/2. The main difference from pirozhki (apart from the shorter last line) is that the second and fourth lines are rhymed.”* (Petrenko, 2014, pp. 130–132)

The main genre in the “pirozshki” is irony over the tragedy of being, which replaced the black humor of sadistic verses (Shcherbakova, 2017). “Pirozhki” are more elegant, refined in their absurdity and a very often occurring “pattern interrupt” in the last line (Shcherbakova, 2017), which

is achieved by tautology, travesty of sacral and periphrasis (Petrenko, 2014, pp. 130–132). “Poroshki,” on the one hand, continue the tragic absurdity tradition of “pirozshki,” but on the other hand, as S. Petrenko writes, they turn out to be opposite to the former in their “introversion.” (Petrenko, 2014, pp. 132–133)

If we consider “pirozshki” and “poroshki” from the point of view of network genres adapting to information overload, we might notice the concentration of meaning within a short text. Irony, allusions and references help seal up in a single quatrain the story of a person’s entire life or the domestic scene sketched through the eyes of a character reflecting on his problems.

Aggregation as a form of creativity

Another important trend in adapting network content to information overload is a phenomenon of so-called content aggregators. There are algorithm-based aggregators and human aggregators. In the latter case, one can talk about aggregation as a form of creativity, since compilation of collections requires considerable efforts to filter huge flows of information in the Internet.

Back in 2007, Pasquale proposed copyrighting media products that emerged not through content authoring, but through aggregation of contents created by others (Pasquale, 2007, pp. 178–182). His argument lies precisely in the fact that in an information-overloaded environment, categorization of materials and selecting of relevant materials is also a lot of intellectual work, so copying and distribution of “authored” compiled collections requires attribution. But so far no laws envisaging copyright protection for the products of “creative aggregation on the web” have been adopted.

It is worth noting that the creative component in such collections is not only selection of materials, but also their composition and logical forming. To some extent, this is the apogee of postmodernism. Furthermore, such content aggregators not only put creative efforts into compilation of collections, but also act as gatekeepers. Back in the 20th century, media influence researchers noted the “gatekeeper” effect—*the media tend to select certain newsworthy events, omitting other issues*. Similarly, compilation of selected materials is also a tool for shaping the perception of art. When authors publish online collections, for example, “The Best Russian Artists of the 20th Century” or “The Best Foreign Composers of the 19th Century,” they act as the “gatekeepers” for the mass Internet audience.

My past studies of media consumption in the context of information overload in the Internet showed that, indeed, there is such a method of adapting to overload, when an author prefers to receive information on particular issues from aggregators (Chumakova, 2018, p. 102). Of course, without quantitative data we cannot declare that such practices prevail, but we can assume that Internet users who are not educated in art history or related subjects are more likely to experience the “gatekeeper effect” when interacting with works of art.

Is it possible to compare such “gatekeepers” with curators in museums? It certainly is, but unlike the museum curator, an aggregator in the Internet can be a person with very much—or very little—expert knowledge, or, for example, representing an alternative agenda, opposing to the main trends that have institutional support in the field of art.

Person as a filter

Speaking about the subjectivity of the “gatekeepers,” let us mention another trend in adaptation to information overload—a turn to personality. The amount of information is enormous, and

collections often cannot offer enough “depth.” All of it results in such an attitude to media consumption, when the user does not seek to cover everything and is hardly able to do it. Personalities become interesting—they can simply be charismatic, or possess some kind of features or unique views, or have subjective preferences in art. These personalities do not aspire to aggregate everything that is on the topic, they just introduce viewers or listeners to their favorite works. For example, the Vkontakte public *Tvoyo litso*¹ [Your face] (*Tvoyo litso*) exists according to the following principle: “every week we invite one person to the group and delegate him/her administrator privileges. A white canvas lies in front of this person, with no borders and no requirements: you can post absolutely anything or nothing at all.”

The “faces” of this public post completely different content, combined by the idea that all of it is some kind of artworks or iconic texts, which the author finds appealing or simply interesting. Anyway, the author acts as an aggregator of a large flow of information, which he or she, through his/her experience, authority or social circle, has processed and now offers to the audience as the best. But the main idea here is that all people live in their own universes of favorite books, paintings, music, etc. It dates back to the era of printing, but in our time diversification reaches even larger scale. So, realizing the inability to aggregate all types of modern—and not only modern—music, poetry, videography, philosophy, etc., the public offers to adapt to the ocean of information through replaceable curators, who show only “a part of the elephant,” but do it in depth, not superficially.

Conclusion

We have traced the idea that the information overload is an integral part of our culture, inducing different ways of adaptation in the various cultural fields. We have demonstrated how information overload on the Internet is manifested in the actual interactions of authors and users with art. In our opinion, the practice of filtering, which we observe among Internet users in general, extends to the sphere of interaction with art on the Internet. In this article, we showed how filtering is manifested in the creation and interaction with works of art, and in this regard, we identified the three main trends:

1. Reduction in the size of artworks: the authors respond to the challenge of information overload by working with smaller forms. Often such forms are compressed to a few lines.
2. Aggregation as a form of creativity: not only the works of art themselves become a creative product, but also all kinds of artwork collections, the creation of which takes a lot of effort and talent.
3. A turn to personality as a guide to the world of art: a person who introduces the audience to his/her “universe” can also act as a filter.

We do not claim that these three trends are new or that they have appeared in the digital age. Not at all—these are old practices in a new round of the spiral of cultural development, in a new—digital—format.

* * *

¹ Special thanks to HSE students Emma Barsegova, Anna Tsarkova, Dainius Rail, Maxim Shatalov for telling me about this public.

Введение

Информационная перегрузка — ситуация, в которой пользователь медиа оказывается в перенасыщенной информационной среде, — обсуждается сегодня достаточно широко и в разных контекстах. Как пишут Е. Харгиттай и В. Ньюман, если в XX веке героем исследований перегрузки были большие руководители крупных организаций, представители профессий, требующих высокой концентрации, — военные, пилоты, врачи и т.д., то сегодня героем таких исследований становится обычный человек (Hargittai, Neuman, & Curry, 2012, pp. 136–137).

Проблема информационной перегрузки в культуре также представляет собой обширную область исследований. Это связано как с тем, что информационная перегрузка подразумевает комплекс сопряженных друг с другом, но, тем не менее, разных проблем, так и с тем, что ее влияние на культурные процессы также очень разнообразно (Чумакова, 2016, с. 136–145). Для автора данной статьи важно, что историками информационная перегрузка рассматривается как один из факторов трансформаций образовательных сред и культуры работы со знанием, начиная еще с Античности, — этому посвящена пусть уже достаточно давно вышедшая, но все еще актуальная книга Энн Блэр (Blair, 2010). Обоснованная ею перспектива исследования истории образования и науки получила продолжение и в дальнейших работах других исследователей, например, М. Граесина и Х. Хелмерса (Helmers, van Groesen, 2016, pp. 261–262). Обратили внимание на подход Блэр и исследователи литературы, например, Дж. Фелан рассмотрел связь информационной перегрузки и литературы модернизма на материале романа «Улисс» Дж. Джойса (Phelan, 2017). Таким образом, информационную перегрузку, на наш взгляд, можно квалифицировать как часть любой культуры.

В данной статье будет предпринята попытка «нащупать» проявления информационной перегрузки в Интернет-культуре на нескольких примерах, связанных с художественными коммуникациями. По нашему мнению, Интернет-культура — это очень широкое поле, поэтому приведенные далее примеры — далеко не единственные манифестации информационной перегрузки в художественных коммуникациях в Интернете. В данной статье я *попытаюсь рассказать о самых выпуклых проявлениях перегрузки, связанных с теми изменениями, которые приносит цифровизация в художественные коммуникации пользователей с произведениями искусства*. Например, в своем исследовании влияния цифровизации на художественные коммуникации Е. Карцева показала, как меняются отношения субъектов арт-рынка, которые создают произведения искусства или распространяют их: художников, кураторов, галеристов и коллекционеров (Карцева, 2019). Мы же в данной статье попробуем сфокусироваться на том аспекте культуры, который связан с взаимодействием зрителей и слушателей с искусством в сети Интернет. Почему именно он? Во-первых, нам видится, что пользовательские практики в Интернете — весьма показательны, когда мы говорим о том, как информационная перегрузка участвует в культурных процессах или влияет на них. Во-вторых, интересно и то, как «искусство» существует в Интернете, где, как пишет Карцева, традиционные медиа все больше уступают «массовым самокоммуникациям» (Карцева, 2019, с. 16).

Информационная перегрузка как вызов для автора и аудитории

Есть множество пониманий информационной перегрузки, но, сведя их всех вместе, мы можем дать такое максимально общее определение: «Информационная перегрузка — это ситуация, в которой из-за перенасыщенности внешних информационных стимулов пользователь теряет полностью или частично способность получать, обрабатывать, оценивать, анализировать сообщения» (Чумакова, 2016, с. 137). Несмотря на то, что «информационная перегрузка» — это, скорее, термин-метафора, под ним, как под зонтиком, прячется много ситуаций, у которых могут быть физиологические, психологические, социальные, когнитивные, экономические, политические последствия.

В данной статье мне бы хотелось продолжить свои размышления над гипотезой, предложенной в предыдущих публикациях на тему информационной перегрузки (Чумакова, 2016, Чумакова, 2018). А именно: я предполагаю, что *информационная перегрузка — это неотъемлемая часть культуры, а не исключительно проблема информационного общества*, как это утверждал, например, Э. Тоффлер (Тоффлер, 2001, с. 178–180), популяризовавший этот термин и связавший его в массовом сознании с проблемами футурологии. Наоборот, как я уже писала выше, есть исторические свидетельства жалоб на информационную перегрузку еще времен Античности (Blair, 2010). Как пишет Эн Блэр, Плиний Старший был тем первым ученым, который для адаптации к информационной перегрузке предложил составлять аннотации и выдержки из больших научных трудов (Blair, 2010)]. Нейрофизиологи же пишут о том, что человеческий мозг в принципе не способен обработать все поступающие к нему стимулы из внешней среды, поэтому приспособление к избыточным информационным стимулам извне — часть обычной жизни (Klingberg, 2009).

Историки образования и науки показывают, как в разные эпохи в разных обществах люди, работавшие со знанием (и, значит, информацией), находили разные способы адаптации к тем информационным средам, в которых они находились: в среде устной культуры, письменной культуры, печатной, культуры электронных средств связи и в цифровой культуре (Rose, 2017). К этим способам можно отнести как появление циклических текстов с повторами в устной традиции (Лотман, 1981), создание аннотаций и выдержек в эпоху письменную и появление оглавлений и нумерации страниц с приходом печати (Blair, 2010), появление больших систем классификации в эпоху Просвещения — например, Ст. Мюллер-Виль и И. Шармантье показали, как влияние информационной перегрузки связано с системой классификации, предложенной К. Линнеем (Müller-Wille, Charmantier, 2012) и т.д.

Таким образом, информационная перегрузка в области передачи знания имеет множество манифестаций, в зависимости от того, какие средства коммуникации используются, какие их особенности и ограничения. Но влияние информационной перегрузки не ограничивается только областью знания и научной мысли. Н. Постман показал, что информационная перегрузка в целом связана с картиной мира человека и его восприятием окружающего мира (Postman, 2013, pp. 5–14). Поэтому мы полагаем, что возможно и даже необходимо изучить, как информационная перегрузка связана с восприятием искусства.

Информационная перегрузка и цифровые технологии

Хотя в цифровую эпоху мы наблюдаем различные способы адаптации авторов и аудитории к перегрузке, я предполагаю, основываясь на своих прошлых исследованиях, что один из основных способов — это практики фильтрации информации (Чумакова, 2018). Как говорил К. Ширки, «нет информационной перегрузки, есть сбой фильтра» (Shirky,

2008). Далее в этом разделе мы рассмотрим варианты практик фильтрации, которые возникают в сфере взаимодействия с произведениями искусства в сетевой культуре.

Но прежде необходимо отметить одно общее свойство этих практик, связанное в целом с особенностями цифровой культуры. Она представляет собой гибридную среду, в которой соединяются разнородные элементы, заимствованные из прошлых культурных пластов. М. Маклюэн описал механизм «возвращения» в медиасреде, который позволяет объяснить природу цифровой культуры (McLuhan, McLuhan, 1988). С его точки зрения, каждое новое медиа, приходящее в медиасреду, не только привносит что-то новое и отодвигает на второй план устаревающее из практик, образов, ценностей, элементов картины мира, но и возвращает что-то из прошлых эпох на новом витке развития в новом формате, но по своим паттернам похожее на прошлое (McLuhan, McLuhan, 1988).

Так и описываемые далее нами практики адаптации к информационной перегрузке в цифровой среде не представляют собой что-то абсолютно новое, доселе невиданное. Они одновременно есть и новый формат в рамках сетевой культуры, и возвращение прошлых культурных практик.

«Крткст — сстр тлнт» («Краткость — сестра таланта»)

Одной из очевидных в адаптации к информационной перегрузке через фильтры стала тенденция к тотальному сокращению. С одной стороны, это ведет к упрощению, размножению стереотипов и вульгарного понимания сложных явлений. С другой — это вызов для появления «новых» форм искусства, которые позволяют выразить идею максимально кратко. (Я поставила «новые» в кавычки, потому что сетевая культура возвращает многие из старых форм, и такие постмодерновые игры несколько не могут быть названы новыми в прямом смысле слова, но с точки зрения развития сетевой культуры интересно наблюдать за их «воскрешением».)

Один из ярких примеров такого рода возвращения форматов досетевой культуры в сетевой — ставшие признанным достоянием сетевой культуры стихотворения «пирожки» и «порошки». Оба этих вида стихотворений возвращают практики первой половины XX века, игры авангарда со словами.

«Пирожки» и «порошки» уже весьма изучены филологами и культурологами, их отнесли к постмодернистскому искусству (Клемят, 2014, с. 81–87), находящемуся где-то посередине между фольклором и литературным творчеством (Петренко, 2014).

«Пирожки (или стишки-пирожки, или как их еще называют перашки, встречается также латинское написание pirozhki, perawki, peroshki) — это иронические стихи в форме катрена, написанные четырехстопным ямбом, количество слогов по строкам которого составляет 9-8-9-8, причем рифма здесь не приветствуется. Весь текст набирается строчными буквами, без каких бы то ни было знаков препинания, хотя для адекватного понимания смысла часто требуется постановка тире или выделение прямой речи. Это своеобразная имитация устной речи, характерная для коммуникативных жанров может быть, у членов интернет-сообщества (...). Не успел набрать популярность жанр “стишков-пирожков”, как вслед за ним возник родственный жанр сетевой иронической поэзии — стишки-порошки (...). Ритмическая модель порошка выглядит так: 9–8–9–2. Основное отличие от пирожков (помимо усечения последней строки) — в наличии рифмы. В порошках рифмуется вторая и четвертая строки» (Петренко, 2014, с. 130–132).

Основным жанром «пирожка» стала ирония над трагизмом бытия, пришедшая на смену «черному» юмору сатирических стишков (Щербакова, 2017, с. 134–138). «Пирожки» более изящны, утончены в своем абсурде и очень часто возникающем «разрыве шаблона» в последней строке (Щербакова, 2017, с. 134–138), что достигается приемами тавтологии, трагестирования сакрального и перифразом (Петренко, 2014, с. 130–132). «Порошки» же, с одной стороны, продолжают традицию трагического абсурда «пирожков», но с другой, как пишет С. Петренко, — оказываются противоположны им в своей «замкнутости в себе» (Петренко, 2014, с. 132–133).

Если рассмотреть «пирожки» и «порошки» с точки зрения адаптации сетевых жанров к информационной перегрузке, то заметна концентрация смысла внутри одного текста. За счет иронии, аллюзий и отсылок, в четверостишие оказывается запечатанным рассказ о практически целой жизни человека или зарисовка бытовой сцены глазами героя, рефлексивного над своими проблемами.

Агрегация как форма творчества

Другим важным трендом в адаптации контента в сети к перегрузке стало так называемое явление агрегаторов контента. Существуют как роботы-агрегаторы, так и люди-агрегаторы. В последнем случае можно даже говорить об агрегации как о форме творчества, поскольку составление подборок требует немалых усилий по фильтрации огромных потоков информации в сети.

Еще в 2007 году Паскаль предложил защитить авторским правом медиа продукты, полученные не с помощью создания авторского контента, а с помощью агрегации чужого (Pasquale, 2007, pp. 178–182). Его аргумент состоит как раз в том, что в информационно перегруженной среде разделение материалов на категории, отбор подходящих — тоже большой интеллектуальный труд, поэтому копирование и распространение составленных «авторских» подборок требует указания авторства. Но законов, предполагающих защиту авторским правом плодов «творческой агрегации в сети», пока не было принято.

Также стоит отметить, что творческая составляющая в таких подборках заключается не только в усилиях по отбору материалов, но и в выстраивании композиции и логики этих материалов. Получается в какой-то степени апогей постмодерна. Отметим также, что такие агрегаторы контента не только вкладывают творческие усилия в создание подборок, но и выступают в роли привратников. Еще в XX веке исследователи медиа воздействия отметили эффект «привратника» — *СМИ отбирают определенные инфоповоды, что ведет к умалчиванию других проблем*. Так и здесь создание подборки — это еще и инструмент нормирования представлений об искусстве. Когда авторы в сети публикуют подборки, например, «Лучшие русские художники XX века» или «Лучшие зарубежные композиторы XIX века», именно они выступают «привратниками» для массовой интернет-аудитории.

Как показали мои прошлые исследования медиапотребления в условиях информационной перегрузки в сети, в самом деле существует такая практика, когда для адаптации к перегрузке автор предпочитает получать информацию по тем или иным вопросам именно из агрегаторов (Чумакова, 2018, с. 102). Безусловно, без количественных данных мы ничего не можем сказать о степени распространенности такой практики, но можем предположить, что пользователи сети, неимеющие искусствоведческого или близкого к нему образования, имеют больше шансов подвергнуться «эффекту привратника» при взаимодействии с произведениями искусства.

Можно ли сравнить таких «привратников» с кураторами в музеях? Безусловно, но в отличие от музейного куратора позицию агрегатора в Интернете может занять как человек, обладающий гораздо меньшим экспертным знанием, так и наоборот, или, например, представляющий альтернативную повестку, находящийся в оппозиции к основным тенденциям, имеющим институциональную поддержку в сфере искусства.

Персона как фильтр

В связи с субъективностью «привратников» стоит отметить еще один тренд адаптации к информационной перегрузке в Интернете — поворот к личности. Объемы информации настолько масштабны, а подборки часто не позволяют получить «глубину», поэтому возникает такое отношение к медиапотреблению, при котором пользователь не стремится охватить все и вряд ли способен это сделать. Интересным становятся личности — просто харизматичные или обладающие какими-то особенностями и уникальными взглядами, а также их субъективные предпочтения в сфере искусства. Эти личности не претендуют на то, чтобы агрегировать все, что есть по теме, они просто знакомят зрителей или слушателей со своими любимыми произведениями. Например, паблик ВКонтакте «Твое лицо»¹ (Твое лицо) работает по такому принципу: *«каждую неделю мы приглашаем в группу одного конкретного человека и передаем ему полномочия администратора. перед ним белый холст без границ и требований: здесь можно размещать абсолютно все или же вообще ничего».*

«Лица» паблика постят совершенно разный контент, объединенный тем, что это какие-то произведения искусства, знаковые тексты, которые автору близки или просто интересны. По большому счету автор все равно выступает агрегатором большого потока информации, которую он в силу своего опыта, авторитета или круга общения через себя пропустил и теперь предлагает аудитории как самое лучшее. Но идея в том, что каждый варится в своей вселенной любимых книг, картин, музыки и т.д. Она восходит еще к эпохе книгопечатания, однако в наше время диверсификация достигает еще больших размеров. Так, не имея возможности агрегировать все направления современной и не только музыки, поэзии, видеографии, философии и т.д., осознавая эту невозможность, паблик предлагает приспособиться к океану информации через сменяемых кураторов, которые показывают только «какую-то часть слона», но зато не поверхностно, а с погружением в глубину.

Заключение

Проследившая мысль о том, что информационная перегрузка является неотъемлемой частью культуры, вызывая в разных ее сферах разные способы адаптации, мы попробовали показать, как информационная перегрузка в Интернете проявляется в практиках взаимодействия авторов и пользователей с искусством. На наш взгляд, на сферу взаимодействия с искусством в Интернете также распространяется практика фильтрации, которая наблюдается нами у пользователей Интернета в целом. В данной статье мы показали, как практика фильтрации проявляется в создании и взаимодействии с произведениями искусства и в этой связи обозначили три основные тенденции:

¹ Отдельное спасибо студентам НИУ ВШЭ Эмме Барсеговой, Анне Царьковой, Дайносу Райла, Максиму Шаталову о том, что рассказали мне об этом паблике.

1. Сокращение объема произведений искусства: авторы отвечают на вызов информационной перегрузки тем, что работают с малыми формами. Часто эти формы сжимаются до нескольких строк.

2. Агрегация как форма творчества: творческим продуктом становятся не только сами произведения искусства, но и всевозможные подборки этих произведений, на создание которых уходит много труда и таланта.

3. Поворот к личности как проводнику в мир искусства: в качестве фильтра может выступать и личность, которая знакомит аудиторию со своей «вселенной».

Мы не утверждаем, что эти три тенденции — новые и появились исключительно в эпоху цифровых технологий. Отнюдь нет, — это возвращение старых практик на новом витке спирали развития культуры и в новом — цифровом — формате.

References

- Blair, A.M. (2010). *Too much to know: Managing scholarly information before the modern age*. Yale University Press.
- Chumakova, V.P. (2016). Problema informacionnoj peregruzki v kul'ture: istorija voprosa i obzor sovremennyh napravlenij issledovanija [Information overload in culture: history of the issue and review of the modern research fields]. *Mezhdunarodnyj Zhurnal Issledovanij Kul'tury* [International journal of cultural research] (4), 136–145.
- Chumakova, V.P. (2018). “Fil'truj ili proigraesh”: praktiki fil'tratsii informatsii v peregruzhennoj cifrovoj srede (rezul'taty pilotnogo issledovanija) [“Filter or lose”: information filtering practices in an overloaded digital environment (results of a pilot study)] [Paper presentation]. In *Internet po tu storonu tsifr* [The Internet beyond the numbers], Moscow (pp. 99–104). Izdatel'skie reshenija. Ridero.
- Hargittai, E., Neuman, W.R., & Curry, O. (2012). Taming the information tide: Perceptions of information overload in the American home. *The Information Society*, 28 (3), 161–173.
- Helmets, H., van Groesen, M. (2016). Managing the News in Early Modern Europe. *Media History*, 22 (3–4), 261–447.
- Kartseva, E.A. (2019). Transformacija hudozhestvennyh kommunikacij i art-rynka v kontekste cifrovoj kul'tury [The transformation of art communications and the art market in the context of digital culture]. *Observatorija Kul'tury* [Observatory of culture], 16 (1), 16–28.
- Klemjat, L.E. (2014). Novoe v internet-poezii XXI veka: stihi-“pirozhki” kak javlenie postmodernizma [Something new in the 21st century Internet poetry: “Pirozhki” verses as a postmodern phenomenon]. *Scripta manent* (20), 81–87.
- Klingberg, T. (2009). *The overflowing brain: information overload and the limits of working memory*. Oxford University Press.
- Lotman, Y.M. (1981). Tekst v tekste [Text within a text]. *Trudy Po Znakovym Sistemam* [Sign systems studies], 14 (567), 3–18.
- McLuhan, H.M., McLuhan, E. (1992). *Laws of Media: The New Science*. University of Toronto Press.
- Müller-Wille, S., Charmantier, I. (2012). Natural history and information overload: The case of Linnaeus. *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 43 (1), pp. 4–15.
- Pasquale, F. (2007). Copyright in an era of information overload: toward the privileging of categorizers. *Vanderbilt Law Review: Seton Hall Public Law Research Paper No. 888410*, 135–

194. Retrieved November 5, 2020, from https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=888410
- Petrenko, S.N. (2014). Pirozhki i poroshki: setevaja poezija mezhdu fol'klorom i literaturoj [Pirozhki and poroshki: network poetry between folklore and literature]. *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University] (7), pp. 129–135.
- Phelan, J.B. (2017). Ulysses, annotation, and the literature of information overload. *James Joyce Quarterly*, 55 (1), 35–57.
- Postman, N. (2013). Informing ourselves to death. In M.P. Clough, J.K. Olson, D.S. Niederhauser (Eds.), *The Nature of Technology*. Sense Publishers. https://doi.org/10.1007/978-94-6209-269-3_2
- Rose P. (2017). The transition from orality to writing: mimetic theory and religion. In: J. Alison, W. Palaver (Eds.), *The Palgrave Handbook of Mimetic Theory and Religion*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-53825-3_17
- Shcherbakova, M.E. (2017). Jazykovaja igra v stishkah-«pirozhhkah»: opyt lingvisticheskogo analiza [Language game in the “pirozhhki” verses: a linguistic analysis experience]. *Vestnik Tverskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Serija: Filologija* [Bulletin of the Tver State University. Series: Philology] (1), 134–138.
- Shirky, C. (2008, September). “It’s not information overload. It’s filter failure.” [Video]. Retrieved November 5, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=LabqeJEOQyI>
- Tvoyo litso* [Your face]. VKontakte. Retrieved November 5, 2020, from <https://vk.com/tvoyolitso>
- Toffler, A. (2001). *Shok budushhego* [Future Shock]. AST.

Литература

1. Карцева Е.А. Трансформация художественных коммуникаций и арт-рынка в контексте цифровой культуры // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16. № 1. С. 16–28.
2. Клемят Л.Е. Новое в интернет-поэзии XXI века: стихи–“пирожки” как явление постмодернизма // Scripta manent. 2014. № 20. С. 81–87.
3. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. 1981. Т. 14. № 567. С. 3–18.
4. Петренко С.Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 7. С. 129–135.
5. Твое лицо. URL: <https://vk.com/tvoyolitso> (дата обращения: 05.11.2020).
6. Тоффлер Э. Шок будущего. АСТ, 2001. 557 с.
7. Чумакова В.П. Проблема информационной перегрузки в культуре: история вопроса и обзор современных направлений исследования // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4. С. 136–145.
8. Чумакова В.П. «Фильтруй или проиграешь»: практики фильтрации информации в перегруженной цифровой среде (результаты пилотного исследования) // В кн.: Интернет по ту сторону цифр: Сб. ст. конференции. Издательские решения. [б.м.]: Ридеро, 2018. С. 99–104.
9. Щербакова М.Е. Языковая игра в стихах-«пирожках»: опыт лингвистического анализа // Вестник Тверского гос. ун-та. Серия: Филология. 2017. № 1. С. 134–138.

10. Blair A.M. (2010). *Too much to know: Managing scholarly information before the modern age*. Yale University Press. 416 p.
11. Hargittai E., Neuman W.R., & Curry O. Taming the information tide: Perceptions of information overload in the American home // *The Information Society*. 2012. Vol. 28. № 3, pp. 161–173.
12. Helmers H., van Groesen M. Managing the News in Early Modern Europe // *Media History*. 2016. Vol. 22. № 3–4, pp. 261–447.
13. Klingberg T. *The overflowing brain: Information overload and the limits of working memory*. Oxford University Press, 2009. 224 p.
14. McLuhan H.M., McLuhan E. *Laws of media: The new science*. University of Toronto Press, 1992. 252 p.
15. Müller-Wille, S., Charmantier, I. Natural history and information overload: The case of Linnaeus // *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*. 2012. Vol. 43. № 1, pp. 4–15.
16. Pasquale, F. Copyright in an era of information overload: toward the privileging of categorizers // *Vanderbilt Law Review*. 2007. Seton Hall Public Law Research Paper № 888410, 135–194. URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=888410 (access date 05.11.2020).
17. Phelan J.B. Ulysses, Annotation, and the Literature of Information Overload // *James Joyce Quarterly*. 2017. Vol. 55. № 1. P. 35–57.
18. Postman N. Informing ourselves to death // *The Nature of Technology* / M.P. Clough, J.K. Olson, D.S. Niederhauser (Eds.). Sense Publishers. 2013. https://doi.org/10.1007/978-94-6209-269-3_2
19. Rose P. The transition from orality to writing: mimetic theory and religion, *The Palgrave Handbook of Mimetic Theory and Religion* / J. Alison, W. Palaver (Eds.). 2017. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-53825-3_17
20. Shirky C. “It’s not information overload. It’s filter failure.” [Video]. 2008, September. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LabqejEOQyI> (access date 05.11.2020).

Varvara P. CHUMAKOVA

PhD (Cultural Studies), independent researcher

ЧУМАКОВА Варвара Павловна

Кандидат культурологии, независимый исследователь

vtchumakova@gmail.com

EXPANDING THE CONCEPT OF POSTMODERNISM IN STREAMING SERVICES AS A NEW INTELLECTUAL PLATFORM FOR MODERN MASS MEDIA IN RUSSIA AND ABROAD

РАСШИРЕНИЕ КОНЦЕПТА ПОСТМОДЕРНИЗМА В СТРИМИНГОВЫХ СЕРВИСАХ КАК НОВАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПЛАТФОРМА СОВРЕМЕННЫХ МАССМЕДИА РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ

Аннотация. В статье впервые раскрыты вопросы соотношения работы современных стриминговых сервисов и концепции постмодернистского общества. Развитие стриминговых сервисов оценено с точки зрения реализации индивидуальных потребностей пользователя, проанализированы ведущие отечественные и зарубежные примеры их работы. Представлена оценка стриминговых сервисов как нового ключевого медийного формата, соотносимого с развитием ряда социальных задач, в том числе и в государственном масштабе. Кроме того, развитие стриминговых сервисов оценено автором с точки зрения конструирования пользовательских экосистем, что является новаторским подходом в оценке данного типа деятельности в целом и медийного рынка в частности. Ввиду того, что стриминговые сервисы позволяют конечному пользователю формировать свой собственный поток информационного контента, однако при этом непосредственно участвовать не только в процессе потребления, но и в проектировании и даже при определенных условиях производства такого контента, стриминговые сервисы оцениваются автором как основной вид медиа будущего, отражающего все ключевые тенденции развития медийного рынка.

Анализ работы стриминговых сервисов квалифицируется в статье как индикатор социальных изменений, который может быть использован и с точки зрения управления информационной политикой, и с точки зрения анализа контента, и соотношения его с объемами больших данных по поводу каждого конечного пользователя. Квалифицированное структурирование деятельности в этом отношении поможет отечественным медийным игрокам занять устойчивое положение на медийном рынке и в том числе предложить новые форматы вовлечения пользователя в сферу работы с контентом, отражающим все пользовательские запросы как таковые. Также в работе подтвержден тезис об актуальности главных постмодернистских аспектов развертывания деятельности: вариативности восприятия и возможности индивидуального подхода к формированию собственного жизненного пространства. Этот концепт в полной мере реализуется в современной медийной среде посредством стриминговых сервисов, и происходит это наиболее эффективно и перспективно как с социальной, так и с экономической точки зрения, что и подтверждается посредством анализа деятельности ключевых рыночных игроков и в России, и за рубежом.

Ключевые слова: стриминг, стриминговые сервисы, Netflix, НВО, медиа, Амедиатека, мультимедийная журналистика, экосистемы, постмодернизм, постмодернистское общество

Abstract. The paper for the first time reveals the issues of correlating the work of modern streaming services and the concept of a postmodern society. The development of streaming services is assessed from the point of view of acting to meet the needs of the individual user, and leading domestic and foreign examples of the activity of streaming services are analyzed. An assessment of streaming services is presented as a new key media format, correlated with the devel-

opment of a number of social objectives, including on a national scale. Additionally, the development of streaming services is evaluated by the author in terms of designing customer ecosystems, which is an innovative approach to assessing this type of activity in general and the media market in particular. Streaming services allow the end-user to create his own stream of information content while directly participating not only in the consumption process but also in the design and even, under certain conditions, in the production of such content. The streaming services are assessed as a kind of future media, reflecting all of the key trends in the development of the media market. In addition, the analysis of the work of streaming services is identified by the author as an indicator of social change that can be used from the point of view of managing information policy and correlating it with the volumes of big data about each key user. Qualified structuring of activities in this regard will help domestic media players to take a stable position in the media market and, in particular, to offer new formats that allow user involvement in the scope of work with content that reflects all user requests as such. The work also confirmed the thesis regarding the relevance of the main postmodern aspects of the development of activities, the variability of perception, and the possibility of an individual approach to the formation of their own living space. This concept is fully realized in the modern media environment through streaming services—and this happens most efficiently and prospectively from a social and economic point of view, which is confirmed by analyzing the activities of key market players both in Russia and abroad.

Keywords: streaming, streaming services, Netflix, HBO, media, Amediateka, multimedia journalism, ecosystems, postmodernism, postmodern society

Сегодня мы переживаем один из наиболее ярких этапов формирования пользовательского поведения в медийном пространстве, когда фактически создается новая парадигма как в поведенческом, так и в социокультурном и даже экономическом отношении. Речь идет об изменении так называемых «пользовательских сценариев», иными словами, стереотипов поведения, порядка действия человека при определении того контента, который он планирует потреблять. В этом отношении работа стриминговых сервисов, составляющих важную часть общемирового информационного пространства, мы можем рассматривать как своеобразный индикатор социальных изменений.

Подобное изменение формирования пользовательского поведения соответствует по-модернистскому взгляду на трансформацию общества. Именно поэтому кажется обоснованным рассуждать о месте стриминга в современной жизни как части социокультурного преобразования, соответствующего определенному концепту взглядов на те процессы, которые определяют поведение человека сегодня — фактически программирует пользовательские сценарии. Впервые понятие «постмодернизм», близкое к сегодняшнему значению, употребил А. Тойнби, обозначив им определенный этап в развитии культуры, характеризующийся «переходом от политики, опирающейся на мышление в категории национальных государств, к политике, учитывающей глобальный характер международных отношений» (Тойнби, 2001, с. 24). Такой подход к постмодернизму как к концепции глобализации актуален и сегодня: с учетом технического прогресса, развития новых коммуникационных технологий — «мир все больше и больше приобретает горизонтальную структуру», что отмечал, в частности Дж. Ривкин (Ривкин, 2014, с. 259). Под горизонтальной структурой исследователь в данном отношении понимает то, что люди все чаще и чаще группируются в рамках достижения поставленных целей не в корпоративные, вертикально управляемые

структуры, а в структуры, максимально отражающие возможности, способности и ключевые компетенции каждого человека, где во главу угла поставлена общая цель, а не механизм управления (пусть даже эта цель носит сервисный или потребительский характер). Именно в рамках такой концепции мы и рассматриваем развитие современного общества, а значит и связанных с ним технологий.

Такая социальная структура основана прежде всего на деятельностных связях, без опоры на национальные культурные или экономические особенности. Рассматриваемые в настоящей статье технологические решения носят именно такой, «горизонтальный» характер, полностью соответствуя базовой концепции постмодернизма.

При этом постмодернизм уделяет внимание социальным изменениям, фокусируясь, в том числе, и на изменении поведения человека. Во главе угла становится не первопричина действий человека, а собственно его действие как таковое, обуславливающее место человека в сегодняшнем мире. Ключевые идеологи постмодернизма устремили взгляд не на логическое, монологическое мышление, а на диалогическое воображение, следствием чего и явились «фрагментарность действительности, ее поливариантное толкование, карнавализация» (Липатова, 2009, с. 25). Такая поливариантность влияет на само построение отношений в обществе. Так, Ж. Бодрийяр полагает, что постмодернизм — это та часть общественного развития, в котором «социальное растворяется, и ключевое значение имеют именно статистические категории, а не социальные общности» (Бодрийяр, 2001, с. 38). Дополнением к этому может служить мысль Ж. Делеза о том, что в природе деятельности человека лежит его персонализированное желание, то есть фактически феномен желания — есть производство, а производство — бессознательное желание, универсальный первичный процесс, лежащий в основе внешне различных естественных, социальных и психологических сфер (Делез, 2011). То есть фактически наблюдается слияние социальных общностей. Это и обуславливает укрепление деятельностного подхода к развитию общества: когда не важно, к какой культурной общности принадлежит человек, а важно, что он делает и, соответственно, каковы стереотипы и программы его поведения.

Подобный подход находит свое отражение во всех областях: от экономической до социальной, от политической до культурной. Естественно, что данное поведение человека (и связанное с ним переустройство социальной конструкции) непосредственно связано с технологическими изменениями, которые носят все более потребительский характер: «Бешеная экономическая потребность производства новых волн еще более конструктивно совершенных товаров (от одежды до сотового телефона) с большим динамизмом оборота (капитала) предписывает в настоящий момент все более существенную функцию и место в производстве эстетическим нововведениям и экспериментам» (Кириллова, 2013, с. 158).

Социальные изменения неизбежно влекут за собой изменения культурные: «культура оказывается в центре глобализации в качестве важного измерения социальных феноменов, измерения конкретного и позиционированного: именно там развиваются отличия, определяющие идентичность группы» (Хунагов, 2013, с. 109). В этом и состоит базовый концепт постмодернизма как такового — присвоение групповой идентичности через культуру и новый культурный инструментарий, который определяется, как мы отмечали ранее, и технологическим прогрессом. И основные маркеры этих социальных изменений — собственно сервисы, которые использует современный человек, выступая по-прежнему как потреби-

тель. Именно вопрос трансформации потребительского сознания и изменений деятельностной парадигмы может быть раскрыт при анализе использования современных стриминговых сервисов.

Однако явление стримингового сервиса с точки зрения его культурного или социального феномена должного освещения в критической литературе до сих пор не получил. Более того, в современной научной литературе в настоящий момент полностью отсутствуют исследования, отражающие культурологическое значение стриминга, и в этом отношении настоящая работа представляет собой определенный научный фронт. Такая ситуация обусловлена прежде всего тем, что стриминг — это технически новое явление, которое, в свою очередь, отвечает консьюмеристской концепции поведения человека. Именно поэтому в настоящее время при анализе стриминговых сервисов в основном уделяют внимание их технологической стороне, рассматривая стриминги как «живую» трансляцию каких-либо процессов (соревнования по киберспорту или демонстрация онлайн-прохождения различных игр), так и кастомизированные контентные стриминговые сервисы — фактически онлайн-кинотеатры или новый формат онлайн-телевидения. За исключением деятельностного значения стриминга как такового исследователи не расходятся в его понимании: он для них представляет способ потоковой доставки данных конечному клиенту, основываясь на его запросе (Kadivar, 2017).

При этом раскрытие значения стриминговых сервисов неразрывно связано и с интенсивной технологизацией современного общества, и с социальной концепцией постмодернизма. В этом отношении стриминговые сервисы действительно фактически пришли на смену телевидению, поскольку они, как и телевидение в свое время, вливаются во все аспекты социальной жизни. В этом отношении телевизионная эстетика проистекает из эстетики постмодернизма, когда человек воспринимает телевизионные передачи как реальность, а жизнь общества — как «зеркало ТВ». «Символом постмодернистской телеэстетики стал полиэкран. Развлекательность, зрелищность, серийность постмодернистской телевизионной культуры изменили психологические установки аудитории. ТВ стало симулякрот потребления, позволяя любому зрителю путем переключения каналов создать собственную телепрограмму в соответствии с индивидуальным вкусом и настроением» (Маньковская, 2000, с. 157). Эти слова сказаны о телевидении в его основной точке кастомизации, то есть ориентирования на поведение клиента в форме кабельного телевидения. Но то же самое можно сказать и обо всех без исключения стриминговых сервисах. Фактически сегодня телевидение приобретает форму стриминга, в том числе и потому, что клиент уходит от традиционных телевизионных сервисов к сервисам он-лайнным, предпочитая именно стриминг традиционному эфирному телевидению, при том, что потребность клиента не поменялась: он хочет максимально оперативно получать разнообразный контент — от информационного до развлекательного (Shires & Orgel, 2018). Телевидение отстраняется от общепринятых стандартов вещания и перемещается в различные удобные сервисы, которые имплементируются в любые носимые гаджеты и совершенно не зависят, например, от программной политики канала вещания (что не исключает наличия определенного формата у стримингового сервиса), а равно от привязки пользователя к сетке вещания традиционного телевизионного канала.

Фактически сегодняшний стриминговый сервис — это способ пользовательского поведения, который напрямую связан с технологическим прогрессом и представляет собой естественную эволюцию традиционных вещательных сервисов (Емелин, 2020). Так, в первую

очередь за счет технического прогресса, который, как мы видим, влечет за собой и социально-культурные преобразования: однажды телевидение сменило радио, а сегодня телевидение уступает место стриминговым сервисам.

В наши дни стриминговый сервис приобретает вид онлайн-платформы, позволяющей, с одной стороны, выстраивать самостоятельную программу потребления контента, а с другой — быть аудиовизуальным сервисом, доступным неограниченному количеству потребителей в онлайн-режиме. При этом чрезвычайно важно, что персонализация стримингового сервиса и есть фактически та человеческая, персональная составляющая, которая когда-то так привлекла первых пользователей телевидения — а значит, позволила создать определенную контентную среду за счет общего архива сервиса и персонализации индивидуального архива — по сути, контентного ядра — того, что имеет определяющее значение для пользователя в процессе потребления информации. И выстраивание таких архивов — часть процесса формирования больших данных, позволяющих получать максимально подробную информацию о конкретном человеке, а значит выстраивать такой сервис, который будет максимально удовлетворять его потребности. И подобная архивация данных основана на принятом в эпоху телевидения подходе в архивации сведений: «Телевидение с первых шагов не только адаптирует для своих потребностей информацию из всевозможных хранилищ, но и создает свои архивы, хранит свои мемуары» (Десяев, 2003, с. 66). Просто данных сегодня становится больше, но они приобретают все большее прикладное значение — стриминговая платформа автоматически перестраивается под нас, получая данные о наших привычках и желаниях, например, из социальных сетей, и предлагает контент, опираясь именно на такие данные.

Итак, ключевое постмодернистское свойство стриминга, непосредственно связанное с поведенческим паттерном воспринимающей стороны, — это удовлетворение любых вкусов потребителя за счет кастомизации его выбора. Стриминговые сервисы позволяют пользователю выбрать любой аудиовизуальный контент, исходя из собственных вкусов и предпочтений. Стриминговые сервисы доминируют (да и в целом занимают лидирующие позиции на аудиовизуальном рынке) именно за счет высокой вариативности контента: любые вкусы и предпочтения могут быть удовлетворены посредством больших аудиовизуальных библиотек. Однако каждый стриминговый сервис стремится занять лидирующие позиции и за счет эксклюзива, который есть только на данном стриминговом сервисе (как, например, сериал «Игра престолов» на НВО и специально снимаемые фильмы для Netflix).

Однако, кроме этого стриминговый сервис делает личностный упор — но не столько на персонах, с которыми связан контент (ведущие программ, артисты, исполняющие роли в фильмах и т.п.), а в первую очередь сосредоточивается на личности самого пользователя. Как когда-то люди выбирали канал, во многом в зависимости от того, как и журналисты или телеведущие выступали на соответствующих каналах (либо выпускали на них собственный авторский контент), так сегодня центральной фигурой является сам пользователь, который, в том числе, может сам производить собственный контент и, используя открытые правила размещения материалов на соответствующих сервисах. То есть журналистом, продюсером, создателем собственного потока вещания становится сам пользователь. По мнению С. Ржановой, «личность журналиста, его творческие способности являются ключевым звеном в цепи создания не только одного, отдельно взятого сюжета, и даже выпуска» (Ржанова, 2011, с. 52), но в данном случае в рамках одного и того же стримингового сервиса

могут быть сформированы собственные индивидуальные линейки фактически бесконечного количества пользователей.

Создание таких индивидуальных линеек контента приводит нас к возможности соединения идеи работы с потоками больших данных (Big Data), когда в рамках рекомендательных структур стриминговых сервисов создается платформа обмена данными с другими социальными ресурсами (например, социальными сетями), из которых в рамках общей системы складывается единая рекомендательная среда общего контентного характера. То есть мы можем, таким образом, говорить не столько о системах стриминга, потоковой трансляции контента, но и создании контентной экосистемы, когда, сообразуясь с интересами, стереотипами поведения, платформа сама рекомендует пользователю тот или иной контент. И в этом отношении стриминговый сервис приобретает дополнительное постмодернистское значение — когда один объект начинает вмещать в себя несколько позиционных функций: иными словами, его функционал определяется тем, какую деятельностную позицию займет потребитель. Таким образом, сам потребитель, с одной стороны, имеет возможность сменить пассивную роль на проактивную (без какого-либо принуждения со стороны держателя сервиса или самого сервиса как такового), своей деятельностью непосредственно участвуя в развитии стримингового сервиса и сочетая это с собственным развитием (Akida, Chernyak, & Lax, 2018, p. 103). То есть стриминг перестает быть просто сервисным явлением, оцениваемым с точки зрения исключительно его вещательной составляющей, а становится и предметом рыночного, экономического исследования, и пользователем — новым субъектом рынка.

Ключевая концептуальная составляющая постмодернистской функции стриминга состоит именно в подходе к поведению кастомизированного потребителя, поскольку можно говорить исключительно о соотношении особенностей использования стримингового сервиса (любого назначения) в рамках общепринятого поведения пользователя. Пользователь в первую очередь при потреблении контента любого рода ищет максимально полного удовлетворения своих собственных потребностей.

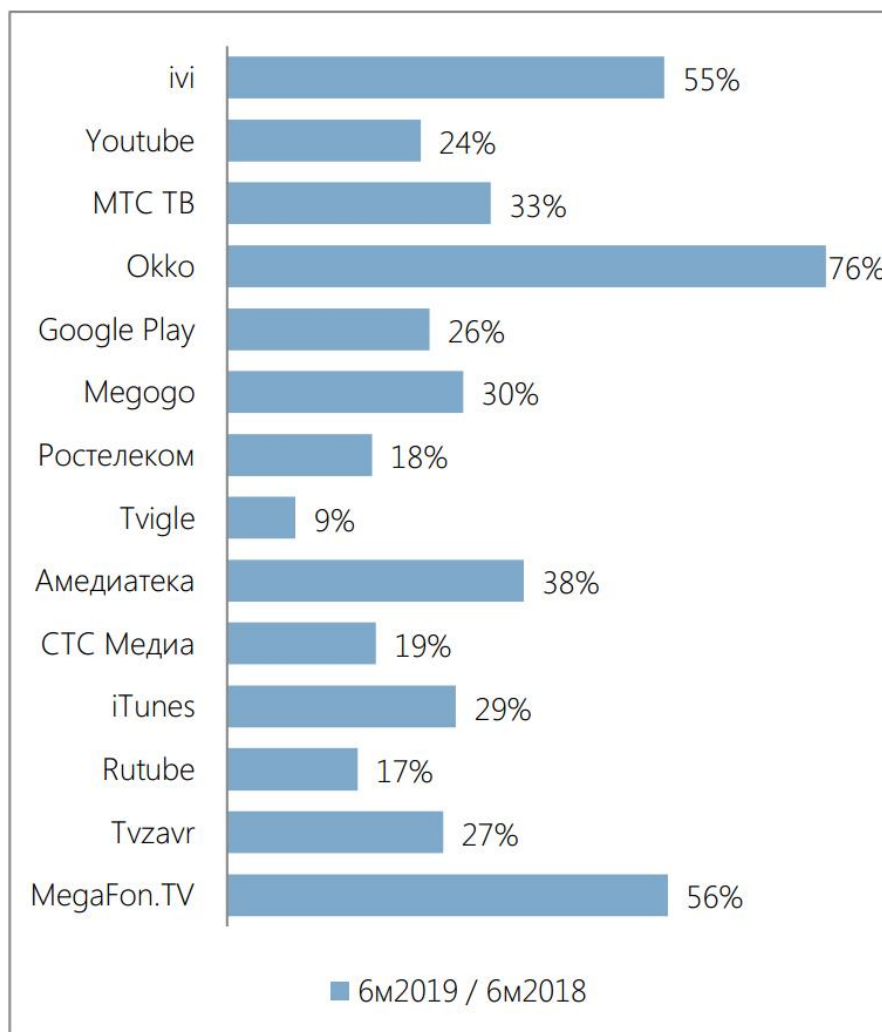
В принципе, данный аспект отмечался исследователями постмодернизма на телевидении, как, например, выделяя особенности культуры постмодернизма, Н.А. Барабаш не критикует его, а старается занять объективную позицию, рассматривая в нем и положительные моменты. Автор указывает, что стертость и подвижность границ, отсутствие четкого восприятия реальности, ее деконструкция, характерные для постмодернизма, затрудняют попытку любой классификации и структурного подхода к телевидению. Однако именно эта подвижность, размытость позволяют, по мнению автора, выделить главные составляющие телевизионного процесса, которые наиболее полно раскрывают смысл телевизионной культуры постмодерна (Барабаш, 2010, с. 8). Собственно, это стопроцентно относимо и к вопросам стриминга, когда единый процесс формирования системы размывается, делается упор на комфортность собственно пользователя, на формирование единой конкурентной среды.

Стриминговые сервисы, как мы выяснили, становятся наиболее перспективным сервисом трансляции аудиовизуального контента, так как позволяют кастомизировать запрос клиента и сформировать собственный поток контента, состоящего из информационных продуктов самых разных жанров, под каждого отдельного пользователя. При этом важно подчеркнуть, что стриминговые сервисы обзаводятся собственными мощностями по производству контента. Здесь отдельно надо сказать о закрытых информационных системах, как, например, в Китае (и, в принципе, в перспективе — в России), где, ввиду закрытости

внутригосударственной информационной сети от внешнего пространства, создается внутригосударственный Интернет, в котором также лидирующие контентные позиции отданы именно стриминговым сервисам — причем кастомизируются они, в зависимости от типологии контента. Так, есть кулинарные, спортивные, фантастические, детские стриминги и т.п. При этом конечный пользователь готов воспринимать информацию любой временной протяженности, например, читатели Интернет-изданий готовы воспринимать объемные тексты и таким образом противостоять распространенному убеждению, что веб-статьи требуют коротких форм (Глебова, Ходаков, 2018, с. 222).

Таким образом, формирование стриминговых сервисов теперь базируется не столько на среднестатистическом портрете клиента, а на контекстуальном содержании интенций пользователя. Иными словами, доминирование того или иного стримингового сервиса на рынке определяется в первую очередь тем, какой эксклюзивный материал тот или иной сервис готов предложить своему клиенту в соответствии с его запросами. Контекст здесь становится концептом, но эксклюзив является ключевым конкурентным предложением. При этом важно подчеркнуть, что имеет место и обратная тенденция: разнообразные производственные компании также обзаводятся собственным стримингом. В качестве наиболее яркого примера можно привести компанию Disney, которая вывела на рынок сразу несколько стриминговых сервисов, в зависимости от производимого контента — например, есть сервис, транслирующий классические мультфильмы про Микки Мауса (и производимые мультфильмы этой же серии), запускается отдельная платформа по вселенной «Звездных войн», предполагается запуск отдельной платформы по трансляции контента вселенной Marvel (после покупки компании «XX век Фокс») и т.д. (Littleton, 2019). В качестве российского примера таких стриминговых сервисов можно привести стриминги ведущих телеканалов — и у «Первого канала», и у ВГТРК есть мобильные платформы как с доступом в прямой эфир, так и с возможностью просмотра всех вышедших программ и эксклюзивного контента телеканалов.

Возникает вполне резонный вопрос: насколько современная российская экономическая и социальная среда готова к столь бурной конкуренции на новом рынке стриминга? В настоящий момент активность стриминговых сетей чрезвычайно растет, и соответствующая экономическая и финансовая выгода налицо. По данным ИАА TelecomDaily (см. Рис.1) крупнейшими онлайн-видеосервисами в России стали ivi и Okko, а YouTube за прошедший год уступил позиции и встал на третье место. По прогнозам на 2020 год рынок сохранит в 2020 году высокий темп роста (не менее 35%) и по итогам года может превысить 37 млрд руб. Вероятно, что из-за коронавируса в 2020 году ситуация серьезно изменится, так как люди, ввиду ограничений на передвижения и самоизоляцию, вынуждены смотреть контент не в кинотеатрах, а из дома.

Рис. 1. Рост выручки онлайн-кинотеатров в России, в 1H 2019¹

В то же время, когда в Россию пришел один из ключевых гигантов современного стриминга — компания Netflix с ее расширенным сервисом видеоконтента, это вызвало вопросы у многих аналитиков рынка, не окажется ли данная конкуренция роковой для развития отечественного стримингового рынка. Однако представители отечественных онлайн-кинотеатров практически воедино отметили положительный эффект от прихода Netflix на российский рынок. Так, по мнению Елены Хлебниковой, директора по контенту сервиса Tvzavr.ru: «Это хорошо, что Netflix появился на российском рынке, так как это стимулирует отрасль к развитию. Во-первых, для Tvzavr он точно не конкурент, так как до сих пор основная наша аудитория — бесплатная, рекламная. Во-вторых, он конкурент нашей платной модели, но опять же мы больше сфокусированы на российском кино, Netflix — полностью иностранный» (Марфитцин, 2016, с. 2).

При этом важно отметить, в частности, что тот же сервис Tvzavr на практике тоже перешел к построению экосистемных отношений: учитывая, что он рассчитан в первую очередь на рядовых граждан с низкой покупательной способностью, весной 2019 года Tvzavr

¹ Согласно данным ИАА TelecomDaily. Источник изображения: https://www.tadviser.ru/images/thumb/8/8f/TelecomDaily_1HY2019_%28%D1%80%D0%B8%D1%814%29.jpg/840px-TelecomDaily_1HY2019_%28%D1%80%D0%B8%D1%814%29.jpg (дата обращения: 30.12.2020).

реализовал комплексный проект совместно с Cirque Du Soleil и компанией Ceetrus (владельцем бренда «Ашан»), где покупателям продуктов в гипермаркете «Ашан» предлагалось участвовать в розыгрыше на новое шоу Cirque Du Soleil с получением гарантированного приза в виде льготной подписки на сервис Tvzavr.

Кроме того, в рамках стриминговых сервисов используются современные технологии, которые позволяют пользователю фактически срежиссировать подачу того контента, который он смотрит в настоящий момент (и который, соответственно, его интересует). Фактически визуальная составляющая контента монтируется непосредственно пользователем в моменте: так, в рамках трансляции Чемпионата мира по футболу, когда на стриминге матчей была возможность просмотра трансляции с разных камер — то есть пользователь фактически самостоятельно выстраивал режиссуру трансляции в прямом эфире, мог просмотреть повторы лучших моментов и т.п. — и все это в высоком разрешении, доступном в рамках цифрового вещания.

Все эти нововведения, в свою очередь, бесспорно расширяют постмодернистский подход: вариативность ожиданий, доступность всем слоям общества, типологичность соотношению контенту, а также сочетание с ключевыми современными технологическими решениями. И главное — именно это и становится ключевым современным вещательным технологическим трендом (Streaming media services market, 2019).

Учитывая, что именно стриминговые сервисы сегодня являются основным контентным держателем и единственной экономически эффективной моделью трансляции контента, системное их исследование становится необычайно перспективным, так как подобного рода анализ способен сформировать целостное понимание не только роли современных медиа, но и СМИ будущего. Более того, именно кастомизированные медиа — при этом и с возможностью обратной связи, являются ключевым шагом в будущее современных медиа. Ярким примером в этом отношении, опять же, является компания Netflix представившая на Рождество 2018 года специальный эпизод культового телесериала «Черное зеркало» (Black Mirror) под названием «Брандашмыг» (Bandersnatch), в котором зритель, просматривающий фильм на персональном цифровом устройстве мог в ключевых местах выбирать развитие сюжета — по какому из двух возможных путей может развиваться повествование. Таким образом, сюжетная вариативность возросла в разы (в итоге просмотр всех вариантов занимает свыше 20 часов), а пользователь может многократно просматривать контент, выбирая все возможные сюжетные повороты (Wilcox, 2017).

Кроме того, именно Netflix продемонстрировал тот факт, что стриминговые сервисы вполне могут конкурировать с общепринятой системой проката визуального контента — и эта конкуренция принимается всеми системными игроками. Так, на премию Американской киноакадемии «Оскар» был выдвинут фильм Альфонсо Куарона «Roma» (получивший три премии: как лучшая режиссерская и операторская работа, а также как лучший фильм на иностранном языке), который вообще не выходил в прокат как таковой, а демонстрировался исключительно на сервисе Netflix. Таким образом, сама социальная и экономическая система подтвердила тот факт, что они готовы ко всесторонней имплементации стриминга в свою систему и различия между источником трансляции визуального контента нет. Как подчеркивается в статье «"Оскар" в плену супергероев»: «Успех Куарона — это еще и победа стриминговых сервисов над традиционным кинопрокатом, подчеркивающая кардинальный передел рынка: теперь кинотеатр окончательно расположился дома у зрителя, и стриминговые платформы представляют материал, порой оказывающийся на голову

выше того, что идет в больших залах. «Рома» — тому однозначное подтверждение. А если вспомнить и о других эксклюзивах Netflix («Птичий короб», «Маугли» или «Тау»), то становится очевидно: отныне стриминг специализируется не только на сериалах, но и на большом кино, как на мейнстримовом, так и на авторском» (Сурков, 2019). При этом Netflix остается лидирующей в мире стриминговой платформой по данным статистических и экономических исследования (Moore & Albanesius, 2019).

Все это открывает невероятные перспективы как для производства контента, так и для рефлексии лучших практик — как в рамках нашей страны, так и в международном контексте. И безусловно можно отметить как позитивное ощущение, что ввиду достаточной «молодости» стриминговых сервисов, у России есть возможность занять на данном рынке собственное место, создавая как эксклюзивный контент для отечественного зрителя, так и с возможностью ретрансляции чужого контента (что происходит, например, в рамках сервиса «Амедиатека» или в рамках стриминговых сервисов разнообразных цифровых платформ — как происходит при сотрудничестве «Яндекса» и «Кинопоиска» с эксклюзивной ретрансляцией американского сериала «Кастл-рок», основанного на культовых произведениях Стивена Кинга). И это важное подтверждение роли стриминговых сервисов как элемента медиарынка, стимулирующего проактивную позицию, а не только и не столько новых типов медийного сервиса.

Вся эта экосистемная проектировка современных стриминговых сервисов полностью соответствует общему постмодернистскому подходу, многократно описанному с точки зрения его восприятия в рамках иных визуальных медиа — в том числе телевидения: «Если искусство оперирует образами, создавая неповторимый художественный мир вымысла, метафор, воображения и мистификаций, то телевидение мыслит в социальных образах, абстрагируется от мира, создавая свой отчужденный, свой локальный мир, подвластный трансформациям и превращениям самим “человеком смотрящим”» (Барабаш, 2010, с. 9). Там же, указывая на характерные для постмодернизма парадоксальность, кризис прогрессивного мышления, утрату идеалов и ценностей, автор подчеркивает, что это отражается на способе мышления современного телевидения, определяет их стратегию и тактику, почерк, стиль, язык. Но в данном случае речь идет не столько об утрате идеалов и ценностей, сколько об отходе от неких общих стандартов — и о формировании возможности создания собственной контентной линейки сообразно индивидуальным представлениям и вкусовым предпочтениям (Taylor, 2018, p. 114).

То есть ключевым игроком такой постмодернистской системы является сам человек, чей личностный отпечаток несет на себе система как таковая, и гибкость системы, способность ее к вариативности организации позволяет констатировать тот факт, что именно стриминговые сервисы в рамках современной медийной концепции являются максимально комфортными с точки зрения конечного клиента и именно за счет этого и происходит их стремительный рост (McLean, 2019). И, кроме того, система стриминга еще и формирует положительное правовое поле, развивает правосознание пользователя — учитывая необходимость легализации контента, его противоправное размещение в стриминговых сетях недопустимо. Кроме того, рынок стриминговых сервисов стремительно растет и в США он уже обогнал кабельные сети, которые представлялись главным кастомизированным видеосервисом (Singh, 2019). И, таким образом, относительная дешевизна стриминга фактически превращает его в универсальную телекоммуникационную услугу — и об этой правовой концепции надо сказать несколько слов особо.

Понятие универсальной услуги существует в международном и зарубежном праве, в частности, в Кодексе федеральных постановлений США. Однако, его легитимация не отменяет важности фактического наличия универсальной услуги как таковой. «Универсальная услуга непосредственно как институт не определяется в тексте закона. Однако, из текста Главы 54 можно понять саму структуру условий предоставления универсальной услуги (...). Можно сделать объективный вывод, что под универсальной услугой понимается минимальный набор телекоммуникационных услуг, который должен быть предоставлен любому субъекту телекоммуникационных отношений вне зависимости от его положения» (Сурков, 1999, с. 12). То есть универсальная услуга — это то, что клиент получает за минимальную плату: именно поэтому большинство стриминговых сервисов используют систему подписок, которые за относительно небольшую ежемесячную плату позволяют получить доступ к большей части контента или существенную скидку на аудиовизуальный контент, не входящий в пакет подписки. Для России с сокращающейся покупательной способностью ее граждан, но, вместе с тем, с развитием цифровой среды (в том числе, в рамках Национального проекта «Цифровая экономика») это представляется весьма важным социальным и экономическим аспектом.

Кроме того, универсальность стриминга подтверждается и широким выбором разнообразных платформ, цены за пользование которыми неуклонно снижаются, что подтверждается ключевыми экономическими исследованиями по-современному медийному рынку (расценки начинаются с 5 долларов за доступ к сервису) (Tabora, 2019).

Участие в развитии современных медиа не может, таким образом, обходить вниманием современные информационные технологии, платформенные решения и создание визуальных экосистем — где пользователь фактически сам становится не только держателем, но и со-участником производства контента, который стриминговые сервисы готовы предоставлять в полном объеме (Wegner, 2016). И, во-первых, именно этот процесс, это направление деятельности сегодня является наиболее перспективным в медийном пространстве — и в нем сосредоточен как важнейший и актуальнейший социальный ресурс, так и серьезный экономический потенциал, что доказывают, как мы могли убедиться, все процессы формирования современного медийного рынка. Во-вторых, главные аспекты постмодернизма — прежде всего вариативность восприятия и возможность индивидуального подхода к формированию собственного жизненного пространства, реализуются в современной медийной среде посредством стриминговых сервисов наиболее ярко, эффективно и перспективно (Tabora, 2019). И в-третьих, лидирующие мировые тренды подтверждают то, что все отрасли экономики в том или ином виде готовы разместиться не просто в цифровой экономике, но кастомизируя свой продукт под соответствующие запросы клиента (Phan, 2019). А это означает, что у России есть реальная возможность закрепиться на глобальном экономическом рынке, который может стать своеобразным «голубым океаном» для ключевых производителей медийного контента.

Литература

1. Барабаш Н.А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. М.: КомКнига, 2010. 184 с.
2. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Пер. с фр. Н.В. Сулова. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2000. 95 с.
3. Глебова И.С., Ходаков В.А. JuniorSkills как фактор создания мультимедийной журналистики будущего (на примере регионального чемпионата JuniorSkills 2018 Москва). Наука телевидения. 2018. № 1. С. 212–237.
4. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
5. Десяев С.Н. Образ времени и время образа. Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания; Типография «Красный Октябрь», 2003. 177 с.
6. Емелин В.А. Телевидение: стиль и образ постмодерна // Маршалл Маклюэн — философ и исследователь медиа. URL: <http://www.mcluhan.ru/about-media/televidenie-stil-i-obraz-postmoderna/> (дата обращения: 08.10.2020).
7. Кириллова Н.Б. Концепт модернизма как явление культурного полифонизма. Приволжский научный вестник. 2013. № 11. С. 155–162.
8. Липатова О.А. Сущность ситуации пост-постмодерна: Социокультурный аспект // Вестник МГУКИ. 2009. № 5. С. 24–28.
9. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
10. Марфитцин А. Против всех: 11 видеосервисов, с которыми Netflix предстоит бороться на российском рынке. 15.01.2016. URL: <https://vc.ru/flood/12885-netflix-compare> (дата обращения: 09.05.2019).
11. Ривкин Дж. Третья промышленная революция: Как горизонтальные взаимодействия меняют энергетику, экономику и мир в целом. М.: АСТ, 2014. 327 с.
12. Ржанова С.А. В объективе — региональная журналистика. Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2011. 62 с.
13. Сурков П.В. Понятие универсальной услуги // Законодательство и практика средств массовой информации. 1999. № 5. С. 10–14.
14. Сурков П.В. «Оскар»: в плену супергероев // Культура. 26.02.2019. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/cinema/236044-oskar-v-plenu-supergeroev/> (дата обращения 10.05.2019).
15. Тойнби А.Дж. Постижение истории. Москва: ЭКСМО, 2001. 234 с.
16. Хунагов Р.Д. Социальные изменения и постмодерн: к вопросу о переосмыслении области этнологических исследований // Гуманитарий юга России. 2013. № 4. С. 106–119.
17. Akidau T., Chernyak S., Lax R. Streaming systems. Sebastopol: O'Reilly Media, 2018. 352 p.
18. Kadivar J. Online radicalization and social media // International Journal on Digital Television: A case study of Daesh. *International Journal on Digital Television*. 2017. Vol. 8. № 3, pp. 403–422. https://doi.org/10.1386/jdtv.8.3.403_1
19. Littleton C. How Hollywood is racing to catch up with Netflix // Variety. 21.08.2018. URL: <https://variety.com/2018/digital/features/media-streaming-services-netflix-disney-comcast-att-1202910463/> (дата обращения: 11.05.2019).
20. McLean H. Attack of the streaming services // IBC365. 25.08.2017. URL: <https://www.ibc.org/delivery/analysis-whats-behind-the-spate-of-streaming-services/2170.article> (дата обращения: 11.05.2019).

21. Moore B., Albanesi Ch. The best video streaming services for 2019 // PC. URL: <https://www.pcmag.com/roundup/336650/the-best-video-streaming-services> (дата обращения: 11.05.2019).
22. Phan Th. Digital Media Trends 2019 // Apptimize. 06.02.2019. URL: <https://apptimize.com/blog/2019/02/digital-media-trends-2019/> (дата обращения: 11.05.2019).
23. Singh M. Global video streaming market is largely controlled by the usual suspects // VentureBeat. 30.03.2019. URL: <https://venturebeat.com/2019/03/30/global-video-streaming-market-is-largely-controlled-by-the-usual-suspects/> (дата обращения: 10.05.2019).
24. Shires J., Orgel N. Creation of funhouse selves from distorted media // International Journal on Digital Television. 2018. Vol. 8. № 3, pp. 309–320. 10.1386/jdtv.8.3.309_1
25. Streaming media services market: Global industry analysis and opportunity assessment 2016–2026 // FMI. URL: <https://www.futuremarketinsights.com/reports/streaming-media-services-market> (дата обращения: 10.05.2019).
26. Tabora, V. The golden age of streaming TV // Medium. 02.02.2019. URL: <https://medium.com/datadriveninvestor/the-golden-age-of-streaming-tv-612a4bbd23b8> (дата обращения: 11.05.2019).
27. Taylor T.L. Watch me Play. Princeton: Princeton University Press, 2018. 328 p.
28. Wegner M. Stream Smarter. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 90 p.
29. Wilcox J. Guide to streaming video services // Consumer Reports. Last updated: 22.10.2020. URL: <https://www.consumerreports.org/streaming-media-devices/guide-to-subscription-streaming-video-services/> (дата обращения: 23.11.2020).

References

- Akidau, T., Chernyak, S., & Lax, R. (2018). *Treaming systems*. O'Reilly Media.
- Barabash, N.A. (2010). *Televidenie i teatr: igry` postmodernizma* [Television and theater: games of postmodernism]. Komkniga.
- Baudrillard, J. (2000). *V teni molchalivogo bol`shinstva, ili Konets social`nogo* [In the shadow of the silent majority, or the end of the social]. Ural State University.
- Deleuze, G. (2011). *Logika smy`sla* [The logic of sense]. Akademicheskij proekt.
- Desiayev, S.N. (2003). *Obraz vremeni i vremya obraza* [The image of time and time of image], N.P. Ogarev Mordovia State University, Institute for Advanced Training of TV and Radio Staff; Typographia “Krasny`j Oktyabr`”.
- Emelin, V.A. (2020). *Televidenie: stil` i obraz postmoderna* [TV: style and image of postmodern]. Marshall Maklyuen—filosof i issledovatel` media [Marshall McLuhan—philosopher and researcher of media]. Retrieved October 8, 2020, from <http://postmodern.in.ua/?p=1200>.
- Glebova, I.S., Khodakov, V.A. (2018). JuniorSkills kak faktor sozdaniya mul`timedijnoj zhurnalistiki budushhego (na primere regional`nogo chempionata JuniorSkills 2018 Moskva) [JuniorSkills as a factor in creating multimedia journalism of the future (based on of the local Championship “JuniorSkills” 2018 Moscow)]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 16 (1), 212–237.
- Kadivar, J. (2017). Online radicalization and social media: A case study of Daesh. *International Journal on Digital Television*, 8 (3), 403–422. https://doi.org/10.1386/jdtv.8.3.403_1

- Khunagov, R.D. (2013). Sotsialnye izmeneniia i postmodern: k voprosu o pereosmyslenii oblasti etnologicheskikh issledovaniy [Social changes and postmodern: on the issue of reconsideration of ethnology studies sphere]. *Gumanitarniy yuga Rossii* [Humanities of the South of Russia] (4), 106–119.
- Kirillova, N.B. (2013). Kontsept modernizma kak yavlenie kul`turnogo polifonizma [The concept of modernism as a phenomenon of cultural polyphonism]. *Privolzhskij nauchnyj vestnik* [Privolzhsky Scientific Bulletin] (11), 155–162.
- Lipatova, O.A. (2009). Sushhnost` situatsii post-moderna. Sociokul`turny`j aspekt [The essence of the postmodern situation. Socio-cultural aspect]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts] (5), 24–28.
- Littleton, C. (2018, August 21). How Hollywood is racing to catch up with Netflix. *Variety*. Retrieved May 11, 2019, from <https://variety.com/2018/digital/features/media-streaming-services-netflix-disney-comcast-att-1202910463/>
- Mankovskaya, N.B. (2000). *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. Altea.
- Marfitzin, A. (2016). *Protiv vseh: 11 videoservisov, s kotorymi Netflix predstoit poborotsia na rossiyskom rynke* [Against the world: 11 video services on Russian market, which Netflix will compete against]. Retrieved May 9, 2019, from <https://vc.ru/flood/12885-netflix-compare>
- McLean, H. (2017). Attack of the streaming services. *IBC365*. Retrieved May 11, 2019, from <https://www.ibt.org/delivery/analysis-whats-behind-the-spate-of-streaming-services/2170.article>
- Moore, B., Albanesius, C. The best video streaming services for 2019. *PC*. Retrieved May 11, 2019, from <https://www.pcmag.com/roundup/336650/the-best-video-streaming-services>
- Phan, Th. (2019, February 06). Digital Media Trends 2019. *Apptimize*. <https://apptimize.com/blog/2019/02/digital-media-trends-2019/>
- Rivkin, G. (2014). *Tretia promyshlennaia revoliutsiia: Kak gorizontálne vzaimodeystviia meniut energetiku, ekonomiku i mir v tselom* [The third industrial revolution: How lateral power is transforming energy, the economy, and the world]. AST.Rzhanova, S.A. (2011). V obyektive—regionalnaia zhurnalistika [In the focus—regional journalism]. Ogarev Mordovia State University.
- Shires, J., Orgel, N. (2018). Creation of funhouse selves from distorted media. *International Journal on Digital Television*, 8 (3), 309–320. 10.1386/jdtv.8.3.309_1
- Singh, M. (2019). Global video streaming market is largely controlled by the usual suspects. *VentureBeat*. Retrieved May 10, 2019, from <https://venturebeat.com/2019/03/30/global-video-streaming-market-is-largely-controlled-by-the-usual-suspects/>
- Surkov, P.V. (2019, February 26). “Oskar”: v plenu u supergeroev [“Oscar”: in the grip of superheroes]. *Kul`tura* [Culture]. Retrieved May 10, 2019, from <http://portal-kultura.ru/articles/cinema/236044-oskar-v-plenu-supergeroev/>
- Surkov, P.V. (1999). Poniatie universalnoy uslugi. Zakonodatelstvo i praktika sredstv massovoy informatsii [Universal service concept. Legislation and practice of mass information media] (5), 10–14.
- Streaming media services market: Global industry analysis and opportunity assessment 2016–2026. *FMI*. Retrieved May 10, 2019, from <https://www.futuremarketinsights.com/reports/streaming-media-services-market>

- Tabora, V. (2019, February 2). The golden age of streaming TV. *Medium*. Retrieved May 11, 2019, from <https://medium.com/datadriveninvestor/the-golden-age-of-streaming-tv-612a4bbd23b8>
- Taylor, T.L. (2018). *Watch me play*. Princeton: Princeton University Press.
- Toynbi, A.G. (2001). *Postizhenie istorii* [Comprehending history]. EKSMO.
- Wegner, M. (2016). *Stream Smarter*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Wilcox, J. (2020). Guide to streaming video service. *Consumer Reports*. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.consumerreports.org/streaming-media-devices/guide-to-subscription-streaming-video-services/>

Irina S. GLEBOVA

PhD (Political Sciences), Associate Professor, Dean of the Production Department of the GITR Film & Television School

ГЛЕБОВА Ирина Сергеевна

Кандидат политических наук, доцент, декан продюсерского факультета Института кино и телевидения (ГИТРа)

iglebova@mail.ru

Tamara S. OLENICH, Natalya A. POLTORAK / Т.С. Оленич, Н.А. Полторак

**PROFESSIONAL SOCIALIZATION OF MODERN RUSSIAN YOUTH
(BASED ON SURVEYS AT SECONDARY SCHOOLS OF THE ROSTOV REGION)**

**ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ
(НА ПРИМЕРЕ АНКЕТИРОВАНИЯ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ
РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ)**

Abstract. The article is devoted to the problem of professional socialisation—the individual’s acquisition of academic knowledge, skills, professional experience. The factors affecting the professional socialisation of modern Russian youth include, first of all, their communicative expertise, as confirmed by relevant studies of foreign and domestic scientists. Using both a critical analysis of relevant scientific literature and surveys you can find that the assimilation of cultural knowledge and skills is a social resource that determines the ceiling of social needs of a modern teenager, also allowing to increase level of the material claims.

The paper puts forward a hypothesis of social factors influencing the professional socialization. These include—profession-related claims of a teenager are influenced by the place of residence, the parental titular capital (place of work of the teenager’s parents) and the material wealth of the family. The obtained results show that the higher education of parents and the status of their university creates favorable conditions for a successful career of the teenagers. The personal experience of parents determines the ceiling of professional aspirations of the student youth.

Keywords: professional socialization, communicative expertise [competence], youth, social factor, material claims

Аннотация. Статья посвящена проблеме профессиональной социализации — освоению индивидом академических знаний, навыков, профессионального опыта. Среди факторов, влияющих на профессиональную социализацию современной российской молодежи, особое место занимает ее коммуникативная компетентность, что подтверждается актуальными исследованиями зарубежных и отечественных ученых. На основе критического анализа релевантной научной литературы и проведенных опросов выяснено, что усвоение культурологических знаний и умений является тем социальным ресурсом, который обуславливает планку социальных притязаний современного подростка и позволяет повысить уровень его материальных притязаний.

В работе выдвинута гипотеза о влиянии социальных факторов на профессиональную социализацию. Среди них — влияние на формирование профессиональных притязаний подростка оказывают место жительства, родительский должностной капитал (место работы родителей подростка) и материального достатка семьи. Полученные результаты показали, что высшее образование родителей и статусность вуза, который они окончили, создает благоприятную почву для успешной карьеры подростков. Личный опыт родителей детерминирует планку профессиональных притязаний учащейся молодежи.

Ключевые слова: профессиональная социализация, коммуникативная компетентность, молодежь, социальный фактор, материальные притязания

Профессиональная социализация современной российской молодежи как освоение индивидом академических знаний, навыков, опыта формируется под влиянием ряда факторов, ключевым из которых оказывается коммуникативная компетентность. В современных условиях в связи с данным фактором возникает вопрос о формировании квалифицированных специалистов, которые способны работать в системе внутренних экономических связей и ориентироваться на внешние рынки, используя возможности вертикальной (восходящей) социокультурной мобильности. Такой феномен означает способность в период обучения и профессионального роста к общению с представителями разных культур и традиций. По мнению А. Хомского, он стал значительным фактором для профессионального становления современной молодежи, что связано с объективными процессами глобализации (Хомский, 2005, с. 11). *Вертикальная социокультурная мобильность подразумевает возможность перехода из одной социальной группы в другую, что, по нашему мнению, в явлении профессиональной социализации потребует от современной молодежи развитых навыков коммуникативной компетентности, иначе профессиональная реализация будет иметь узкий характер.*

На профессиональную социализацию оказывают влияние социокультурные притязания молодежи: круг общения, качество образования, преподаватели (Szafraniec, 2017, p. 167). Они также влияют на объем ресурсов, которые есть или появляются у индивида во время профессиональной социализации, для которой наиболее важно не столько само обучение, сколько *целеполагание* (Хомский, 2005, с. 48–49). Коммуникативная компетентность, которую индивид развивает в период обучения, позволяет ему формировать определенную планку притязаний и использовать свои коммуникативные способности для достижения профессиональных целей. Овладение коммуникативной компетентностью и формирование планки притязаний российского подростка мы постараемся показать на основе материалов, полученных нами в ходе проведенного социологического исследования.

По мнению А. Хомского, индивидуальные характеристики подростка формируются главным образом во время обучения (Хомский, 2005, с. 51), что ограничивает, с нашей точки зрения, развитие коммуникативной компетентности, который начинается ранее, чем профессиональная социализация. Полемизирует с А. Хомским и К. Szafraniec, по мнению которого коммуникация молодежи в период обучения уже ориентирована на индивидуальные притязания. Если этого не произошло, то молодые люди не смогут пройти социализацию, и их интересы и идеи «вступят в противоречие с социально-экономическими и политическими реалиями и доминирующей культурой», что станет «естественным источником напряженности и социальных изменений» (Szafraniec, 2017, p. 168).

Исследователи С. Дженнер и Д. Сьюсс уточняют, что «в исследованиях социализации преобладал подход, основанный на взаимодействии субъектов социализации, с пониманием того, что социальные нормы и ценности индивидов формируются различными агентами социализации» (Genner and Süß, 2017, p. 1). Соглашаясь с их мнением, мы исходим из того, что на основе уже нескольких развитых навыков коммуникативной компетентности происходит профессиональная социализация, в который входит ее субъект, имея представление о поставленных им целях и задачах. В дальнейшем субъект социализации продолжает развитие коммуникативной компетентности во время учебы, общения и их реализации.

Однако само обучение, осознание своей индивидуальности — не единственные факторы, которые влияют на социализацию индивида. Согласно Е. Порфели and Б. Ли, соци-

альные показатели, важные для анализа процесса профессиональной социализации молодежи, включают в себя такой компонент социального ресурса, как семейный капитал, который включает образовательный и официальный капитал родителей, семейный доход и место жительства (Lee & Porfeli, 2015, p. 159). Как показывают результаты нашего социологического исследования, необходимо учитывать и такой фактор, как территориальное расположение учебных заведений, в которых могут учиться молодые люди, школьники или студенты (город, большой или маленький; поселок городского типа. Данные социальные показатели необходимо, по нашему мнению, включить в список социальных показателей, которыми детерминируется профессиональная социализация, и учитывать при составлении психологического портрета молодежи в других регионах.

По нашему мнению, в основе коммуникативной компетентности лежат социальные знания, умения и навыки, а также способность распознавать и передавать разнообразную информацию в процессе общения. Согласно С. Дженнер и Д. Сьюсс, установление и развитие контактов между людьми порождает потребности совместной деятельности и включает обмен информацией, разработку единой стратегии взаимодействия, восприятия и понимания другого человека, дает возможность исследовать сущность, содержание и структуру коммуникативная компетентность. Спецификой этого процесса является формирование нового типа общения: изменение способов обучения и социального взаимодействия людей (Genner & Süß, 2017, p. 4).

Особенности формирования коммуникативной компетентности современной российской молодежи требуют изучения как для того, чтобы проследить изменение роли самого коммуникативного компонента в профессиональной социализации (данный подход характерен для западной историографии, например, его предлагают исследователи А. Фрей, Дж. Рупперт и А. Ульрих), так и для того, чтобы показать отсутствие зависимости между началом профессиональной социализации и формированием четких целей и задач профессионального характера, которые ставит себе подросток в процессе коммуникации. В данной работе мы определяем коммуникативную компетентность через профессиональную социализацию ввиду того, что подобный подход, с одной стороны, позволяет рассматривать молодежь как отдельных индивидов со своими уникальными коммуникативными запросами, с другой — проследить корреляцию коммуникативной компетентности молодежи в зависимости от разных факторов: места проживания, уровня материальных притязаний и т.п.

В формировании психологического портрета современной российской молодежи в социокультурном пространстве нашей *гипотезой является возрастание роли коммуникативной компетентности в процессе профессиональной социализации российской учащейся молодежи*. Гипотеза разработана на основе актуальных исследований роли социокультурной компетентности, предложенной А. Фрей, Дж. Рупперт и А. Ульрих, которые настаивают на значительном возрастании роли коммуникативного компонента в профессиональной социализации современных подростков. Также гипотеза является попыткой переосмыслить традиционный подход, согласно которому коммуникативная компетентность носит сугубо индивидуальный характер.

Профессиональная социализация протекает во взаимодействии учащейся молодежи с огромным количеством условий, влияющих на ее развитие. Очевидно, что «на успешность обучения при получении базового образования, профильного, влияют многие факторы: материальное положение, состояние здоровья, возраст, семейное положение, уровень довузовской подготовки, планирование и контроль своей деятельности (прежде всего учебной),

адекватность исходных представлений о специфике вузовского обучения, форма обучения (очная, вечерняя, заочная, дистанционная и др.), наличие денежных средств на обучение и их величина, материальная база вуза, уровень квалификации преподавателей и обслуживающего персонала, престижность вуза, владение навыками самоорганизации, мотивы выбора вуза, организация учебного процесса в вузе» (Аврамова, 2003, с. 74).

Основная задача субъекта в процессе профессиональной социализации — сориентироваться в потребностях социальной среды с учетом своего социального и индивидуального фактора, то есть грамотно использовать ресурсы при выборе профессии. Важную роль в процессе формирования карьерных предпочтений молодежи играют объективные и субъективные факторы. По мнению Д. Барановой, это: социально-экономическое положение, культурный капитал, рынок образовательных услуг и рынок труда, кадровая политика государства, ожидания семьи, выбор жизненных и социально-профессиональных ценностей и целей, личные способности, профессиональное самоопределение (Баранова, 2012, с. 1960).

Существуют особенности формирования карьерных предпочтений, связанные с местом проживания субъекта социализации. Исследователь Т. Игнатова, рассматривая характеристику места проживания индивида, подтвердила вывод о том, что молодежь из малых городов рассматривает высшее образование как возможность повысить свой социальный статус: «На первом месте у юношей и девушек, населяющих малые города, стоит — повысить социальный статус (30,0 %), на втором — улучшить материальное положение (28,8 %), на третьем — сделать карьеру (20,0 %)» (Игнатова, 2012, с. 2014). Проведенный нами опрос подтверждает тенденцию молодежи из областных центров ориентироваться на престижность профессии: «Молодые люди при трудоустройстве ориентируются на следующие факторы: высокую заработную плату, перспективу профессионального роста и построения карьеры, хорошую «атмосферу» (климат) в коллективе» (Игнатова, 2012, с. 2014).

Одним из факторов, детерминирующих социальные и профессиональные притязания молодежи, являются материальные притязания. В процессе профессиональной социализации молодежь строит свою коммуникацию, исходя из уровня материальных притязаний и целей, которые формирует индивид: учащаяся молодежь из малообеспеченных семей в процессе получения высшего образования надеется только на свои индивидуальные показатели и моральную поддержку родителей, а учащаяся молодежь из средней и высокообеспеченной семей при поступлении в вуз рассчитывает на личные связи родителей (Зинин, 2012, с. 7).

С мнением А. Зинина частично согласны другие ученые. Молодежь является объектом и субъектом процесса преемственности и системы поколений. Статус, доход и образование родителей влияют на систему ценностей и жизненных приоритетов молодежи (Курмалиева, Ляужева, Тугуз, 2013, с. 19). Обучающиеся из малообеспеченных семей в основном надеются только на себя при поступлении в вуз (ссуз), обучении в нем, поиске работы по специальности. Они не надеются на личные связи родителей и предпочитают думать, что добиться успеха можно за счет трудолюбия, высокой мотивации и профессиональной квалификации, то есть использовав свой внутренний ресурс. А Порфели и Б. Ли отмечают, что материальные притязания молодежи не исчерпывают способности к расширению благодаря росту и развитию профессиональной деятельности, возможностям, которые приобщают молодежь к определенному уровню общественной культуры, владения некоторой суммой знаний, умений, навыков (Lee & Porfeli, 2015, p. 147).

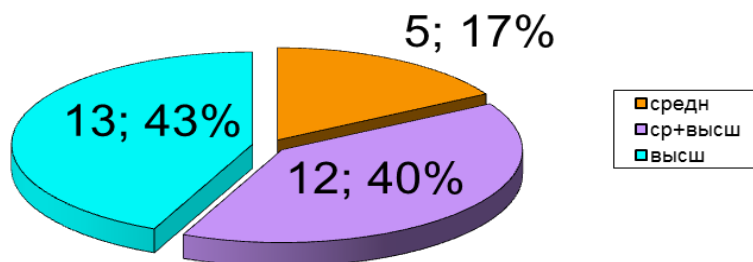
По нашему мнению, именно взаимовлияние двух социальных факторов — профессиональных перспектив и материальных притязаний является ключевым в процессе профессиональной социализации современной учащейся российской молодежи. Для подтверждения данного тезиса был собран материал, характеризующий социальное положение и образование родителей и профессиональную социализацию подростков. В период с 2011 по 2013 г. по репрезентативной выборке среди учащихся МБОУ Гимназии № 25 г. Ростова-на-Дону и их родителей, а также учащихся МБОУ Школы № 4 г. Пролетарска Ростовской Области был проведен анкетный опрос (Полтораки, 2014, с. 211). Опрос подтвердил то, что место жительства, как один из составляющих социальных факторов в обществе, значительно влияет на профессиональную социализацию и на формирование коммуникативной компетентности. Корреляционный подсчет был проведен по коэффициенту контингенции Юла и Кендэла, и уровень корреляции равен 0,385. При этом важно отметить, что место жительства существенно влияет на профессиональные притязания школьников, о чем свидетельствует очень высокий показатель корреляции: коэффициент контингенции Юла и Кендэла составил 0,931.

Аналогичные тенденции в процессе профессиональной социализации и формирования коммуникативной компетентности характерны и для европейской молодежи, где социальное положение родителей может влиять на выбор профессии молодежью. Особо заметно эта тенденция проявляется в таких странах, как Германия и Великобритания (Ulrich, Frey, & Ruppert, 2018, p. 2196). В других странах ЕС (Польша, Франция, Италия) политические партии для укрепления своего влияния вкладывают ресурсы в изучение особенностей профессиональной социализации молодежи, чтобы уже на этапе университетского образования формировать соответствующую социальную базу (Трума and Salnikova, 2020, p. 186).

Полученные нами данные свидетельствуют о том, что именно социальное положение, которое занимают родители, имеет большое значение для учащихся. Это связано с тем, что образование влияет не только на уровень коммуникативной компетентности, но и на уровень профессиональных притязаний учащихся, на выбор ими профессии, а, следовательно, в целом обуславливает процесс профессиональной социализации, формирует планку социальных притязаний индивида.

Индексируя родительский образовательный капитал, приходим к выводу, что 17 % учащихся имеют родителей со средним образованием, 40 % имеют одного родителя со средним образованием и одного с высшим образованием и 43 % учащихся имеют оба родителя с высшим образованием (Рис. 1).

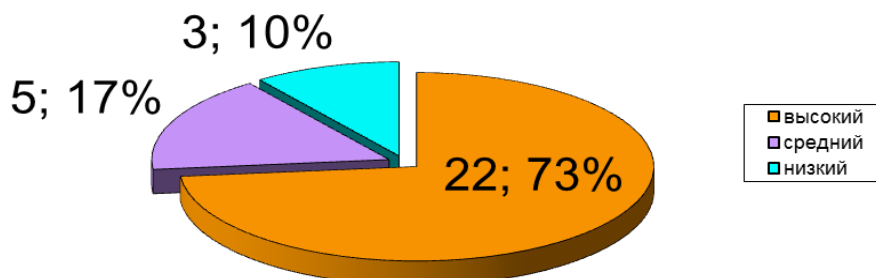
Рис. 1. Приоритетность родительского капитала



Доход является частью составляющего социального фактора, а должность родителей тем самым значительно нивелирует притязания молодежи в отношении социального престижа высшего учебного заведения. По уровню благосостояния родители распределились

следующим образом (Рис. 2): низкий уровень благосостояния 10 %; средний уровень благосостояния 17 %; высокий уровень благосостояния 73 %. Невысокий уровень благосостояния также подтверждает место жительства родителей и их должность (Полтораки, 2014, с. 211).

Рис. 2. Уровень благосостояния родителей



Полученные результаты показали, что наличие высшего образования у родителей и статусность вуза, который они закончили, создает более благоприятную почву для успешной карьеры молодежи. Данный вывод согласуется с выводом А. Frey, J. Ruppert и А. Ulrich относительно того, что личный опыт родителей дает возможность выбора уровня профессиональных притязаний школьников (Ulrich, Frey, & Ruppert, 2018, p. 2198).

Психологические особенности характера индивида также влияют на процесс профессиональной социализации и обуславливают коммуникативную компетентность. Для исследования социально-психологических особенностей использовался адаптированный вариант теста «Познай самого себя», состоящий из 50 вопросов. Результаты выявления удельного веса социально-психологических типов учащихся дали возможность сделать следующие выводы: преобладающим оказался тип «активисты» (15 чел.), затем тип «функционалисты» (10 чел.), на последнем месте тип «пассивные» (5 чел.) (Савельева, Оленич, 2018, с. 280). Распределение учащихся по уровню профессиональных притязаний в зависимости от социально-психологических особенностей приведено в таблице.

Распределение учащихся по уровню профессиональных притязаний в зависимости от их социально-психологических особенностей

Социально-психологический тип	Уровень профессиональных притязаний высокий	Уровень профессиональных притязаний средний	Уровень профессиональных притязаний низкий
Активисты (15 чел.)	13 (86,6 %)	1 (6,7 %)	1 (6,7 %)
Функционалисты (10 чел.)	4 (40 %)	4 (40 %)	2 (20 %)
Пассивные (5 чел.)	2 (40 %)	1 (20 %)	2 (40 %)

Исследование показало, что тип «активисты» претендует на высокий уровень профессиональных притязаний, так как имеет самый высокий процент — 86,6 %, по сравнению со средним и низким уровнями профессиональных притязаний, которые имеют 6,7 %. Тип «функционалисты» имеет одинаковый процент на высоком и среднем уровнях профессиональных притязаний — 40 %, на низком уровне — 20 %. Тип «пассивные» имеет на высоком

и низком уровнях профессиональных притязаний одинаковый процент — 40 %, на среднем уровне — 20 % (Савельева, Оленич, 2018, с. 282).

Полученные нами данные подтверждают гипотезу, сформулированную европейскими исследователями, о том, что социальные показатели, важные для анализа профессиональной социализации молодежи, состоят в первую очередь из таких компонентов социального ресурса, как семейный капитал, который включает образовательный и официальный капитал, родителей, семейный доход и место Ulrich, Frey, & Ruppert, 2018, p. 2196).

Необходимо учитывать территориальное расположение учебных заведений, где учатся молодые люди, школьники или студенты (город, большой или маленький; поселок городского типа). Все эти обстоятельства, несомненно, влияют на качество образования, получаемого молодежью, и, как следствие, на траекторию молодежного общественного движения, профессиональную дифференциацию, характеристики социальной мобильности, успешную реализацию профессиональных требований. В качестве компонентов индивидуального ресурса особое значение имеют социально-психологические особенности, ценностно-смысловой компонент, волевые качества и организаторские способности человека, уровень интеллекта, творчества, высокая самооценка. В процессе обучения социально-психологические особенности играют немаловажную роль для успешной профессиональной социализации. В условиях конкуренции среди молодежи выпускников средних учебных заведений (школа, лицей, гимназия) высокие индексы факторов индивидуального ресурса дают возможность повысить профессионально-социализационный потенциал.

Литература

1. Авраимова Е.М. Средние классы в России: экономические и социальные стратегии. М.: Гендальф, 2003. 506 с.
2. Баранова Д.А. Динамика карьерных предпочтений современной российской молодежи [Электронный ресурс] // Социология в системе научного управления: материалы IV Всеросс. социол. конгресса ИС РАН, ИСПИ РАН, РГСУ. М.: ИС РАН, 2012. 1 CD ROM. С. 1960–1961.
3. Зинин А.А. Социальные притязания современной молодежи в региональном социуме: Автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04. Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2012. 23 с.
4. Игнатова Т.В. Образовательные и профессиональные предпочтения молодежи малых городов Орловской области [Электронный ресурс] // Социология в системе научного управления: материалы IV Всеросс. социол. конгресса ИС РАН, ИСПИ РАН, РГСУ. М.: ИС РАН, 2012. 1 CD ROM. С. 2014–2015.
5. Курмалиева З.Х., Ляушева С.А., Тугуз Ф.К. Векторная модель типов мировоззрения студенческой молодежи (на примере Республики Адыгея) // Власть. 2013. № 3. С. 19–24.
6. Полторац Н.А. Факторы влияния на профессиональные притязания учащейся молодежи России // Транспорт–2014: Междунар. науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону: Ростовский государственный университет путей сообщения, 2014. С. 211–213.
7. Савельева К.В., Оленич Т.С. Формирование основ духовно-нравственного воспитания: опыт проектных инициатив // Научные труды Донской духовной семинарии и кафедры «Православная культура и теология» Донского гос. тех. университета: сб. Ростов-на-Дону: Дальневосточный государственный технический университет, 2018. С. 278–286.
8. Хомский А.Н. О природе и языке. М.: КомКнига, 2005. 288 с.

9. Ulrich A., Frey A., & Ruppert J. The Role of Parents in Young People's Career Choices in Germany // *Psychology*. 2018. № 9 (8), pp. 2194–2206.
10. Genner S., Süß D. Socialization as Media Effect // *The International Encyclopedia of Media Effects*. 08 March 2017. Retrieved April 21, 2019, from <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118783764.wbieme0138>.
11. Lee B., Porfeli E. Youths' socialization to work and school within the family *International Journal for Educational and Vocational Guidance*. 2015. Vol. 15. № 2, pp. 145–162.
12. Szafraniec K. The Contemporary Context of Youth Socialization: The Specificity of Post-Communist Countries // *Polish Sociological Review*. 2017. № 2 (198), pp. 167–187.
13. Tryma K., Salnikova N. The influence of religion on party system of European Union // *Global Development of Religious Tourism* / E. Alaverdov (Ed.). Hershey: 2020, IGI Global, pp. 98–112.

References

- Avraamova E.M. (2003). *Srednie klassy v Rossii: jekonomicheskie i social'nye strategii* [Middle classes in Russia: economic and social strategies]. Gendal'f.
- Baranova, D.A. (2012, February). Dinamika kar'erny'x predpochtenij sovremennoj rossijskoj molodezhi [Dynamics of career preferences of modern Russian youth] [Paper presentation]. In *Sociologija v sisteme nauchnogo upravlenija*. Materialy IV Vseross. sociol. kongressa IS RAN, ISPI RAN, RGSU [Sociology in the system of scientific management. 4th Pan-Russian Sociological Congress at the Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences, the Institute of Socio-Political Research of the Russian Academy of Sciences, the Russian State Social University], Moscow (1 CD ROM, pp. 1960–1961). Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences.
- Chomsky. N. (2005). *O prirode i yazy'ke* [On nature and language]. KomKniga.
- Genner S., Süß D. (2017). Socialization as media effect. In P.H. Ang, C.R. Berger, M.J. Canel, J. Cantor, J. Cappella, J.M. Chan, R.T. Craig, A. Cohen, J.N. Erni, C. Gallois, Yo. Ito, P. Mancini, R. Mansell, D. McQuail, K. Ross, J. Wasko (Eds.), *The international encyclopedia of media effects*. Retrieved April 21, 2019, from <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118783764.wbieme0138>
- Ignatova, T.V. (2012, February). Obrazovatel'ny'e i professional'ny'e predpochteniya molodyozhi maly'x gorodov Orlovskoj oblasti [Educational and professional preferences of young people in small towns of the Oryol region] [Paper presentation]. In *Sociologija v sisteme nauchnogo upravlenija*. Materialy IV Vseross. sociol. kongressa IS RAN, ISPI RAN, RGSU [Sociology in the system of scientific management. 4th Pan-Russian Sociological Congress at the Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences, the Institute of Socio-Political Research of the Russian Academy of Sciences, the Russian State Social University], Moscow (1 CD ROM, pp. 2014–2015). Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences.
- Kurmalieva, Z.H., Ljausheva, S.A., Tuguz, F.K. (2013). Vektornaya model' tipov mirovozzreniya studencheskoj molodezhi (na primere Respubliki Ady'geya) [Vector model of the types of ideology of student youth (based on the Republic of Adygea)]. *Vlast'* [Power] (3), 19–24.
- Lee B., Porfeli E. (2015). Youths' socialization to work and school within the family *International Journal for Educational and Vocational Guidance*, 15 (2), 145–162.
- Poltorak, N.A. (2014). Faktory` vliyaniya na professional'ny'e prityazaniya uchashhejsya molodezhi Rossii [Factors of influence on the professional claims of student youth in Russia].

- In *Transport–2014*. International scientific-practical conference, Rostov-on-Don (pp. 211–213). Rostov State Transport University.
- Savelyeva, K.V., Olenich, T. (2018). Formirovanie osnov duxovno-nravstvennogo vospitaniya: opyt proektny`x iniciativ [Formation of the foundations of spiritual and moral education: experience of project initiatives]. In archpriest Timofej (Fetisov) (Ed.), *Nauchnye trudy Donskoj duhovnoj seminarii i kafedry «Pravoslavnaja kul'tura i teologija» Donskogo gos. teh. universiteta: sb.* [Scientific works of the Don Theological Seminary and the Department of Orthodox Culture and Theology of the Don State Technical University: the collection] (pp. 278–286). Don State Technical University.
- Szafranec, K. (2017). The contemporary context of youth socialization: The specificity of post-communist countries. *Polish Sociological Review*, 198 (2), 167–187.
- Tryma, K., Salnikova, N. (2020). The influence of religion on party system of European Union. In E. Alaverdov (Ed.), *Global Development of Religious Tourism* (pp. 98–112). IGI Global.
- Ulrich, A., Frey, A., & Ruppert, J. (2018). The role of parents in young people's career choices in Germany. *Psychology*, 9 (8), 2194–2206.
- Zinin, A.A. (2012). *Social'ny`e prityazaniya sovremennoj molodyozhi v regional'nom sociume: Avtoref. dis. ... kand. sociol nauk* [Social claims of modern youth in a regional society] [Abstract of unpublished PhD thesis in sociological science]. Ogarev Mordovia State University.

Tamara S. OLENICH

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Deputy Head of the Russian Orthodox culture and Theology Department at the Don State Technical University

ОЛЕНИЧ Тамара Станиславовна

Доктор философских наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой православной культуры и теологии Донского государственного технического университета

tamara1970@inbox.ru

Natalia A. POLTORAK

Methodist, Educator of Additional Education at the Centre of Additional Education for Children of the Oktyabrsky District of the City of Rostov

ПОЛТОРАК Наталья Алексеевна

Методист, педагог дополнительного образования Центра дополнительного образования детей Октябрьского района г. Ростова-на-Дону

pna44@yandex.ru

Kirill V. MOSHKOW / К.В. Мошков

RUSSIAN JAZZ HISTORIOGRAPHY: TO PRESERVE, TO RESEARCH, TO SPREAD THE WORD

**ИСТОРИОГРАФИЯ РОССИЙСКОЙ ДЖАЗОВОЙ СЦЕНЫ:
СОХРАНИТЬ, ИЗУЧИТЬ, РАССКАЗАТЬ ВСЕМ**

Abstract. The history of jazz movement in Russia began on October 1, 1922, when the first historically documented jazz concert in Moscow took place. However, research and documentation of the Soviet jazz history did not take place until the “saxophones straightening era” (1946–1955), ignited by aggravation of Soviet authorities’ struggle against Western cultural influences, was over. Early attempts to document and research the history of jazz movement in USSR were made in the 1960s by several enthusiasts in Moscow, Leningrad, Voronezh, Tallinn, and a few other Soviet cities. In their view points, historiography of the Soviet jazz was only a part of wider activities, such as festival organization, struggle for official recognition of jazz as a distinctive music art form, and for inclusion of jazz performance in the curriculum of Soviet system of music education. The turning point was 1972, when Aleksey Batashev released *Soviet Jazz*, the first monograph on Russian jazz history. However, although several more books on the subject were written and released during next four decades, the Russian jazz history is still neither adequately documented nor well-researched. Several collections of historical materials were lost due to incompetence of those who inherited them after original owners’ passing; even private archives still in good hands are endangered, as they are mostly stored in private apartments.

During the 2010s, a group of enthusiasts was working on the launch of a facility which would become both a national jazz history research institution and an extensive library. In 2018, after a prolonged preparation period, the Jazz Research Center was legally registered in the Russian city of Yaroslavl as a non-government organization which is preserving, researching, making accessible, and spreading the word about the history of Jazz music in Russia.

Keywords: jazz history, jazz in USSR, Russian jazz, jazz historiography

The history of jazz movement in Russia is a rare occurrence of a phenomenon with an established starting date: October 1, 1922, when the first historically documented jazz concert in Moscow took place.

There was a prehistory, of course, but it was firmly connected with the launching date in 1922, as it involved the same person, the originator of the Russian jazz movement: Valentin Parnakh (1891–1951). Of course it wouldn’t be typical for Russia if he were a musician. No: the originator of Russian jazz movement was a poet, a literary translator, and a practitioner of avant-garde experimental dance. Originally from Taganrog, in Southern Russia, on the shores of Azov Sea, he studied Romance linguistics in the capital of the Russian Empire at the Imperial St. Petersburg University. In 1915–1921, Parnakh lived in Paris, France, where in July 1921 he encountered the *Louis Mitchell’s Jazz Kings*, an American jazz band led by the former Lt. James Reese Europe’s *Harlem Hell Fighters* drummer, Louis Mitchell (1885–1957,) at the Café Trocadéro. Parnakh was so enchanted by their performance that he immediately decided to bring this new music to Russia. However, he obviously heard some jazz even before that, as this music inspired some of his 1919

poetry, arguably the first-ever poetic verses about jazz written in Russian language, and the first-ever occurrence of the very word *jazz* written in Cyrillic letters:

«Дрожь банджо, саксофонов банды.
Корчи. Карамба! Дребезжа,
Цимбалият жадные джаз-банды
Фоножар (...)» (Парнах, 2000, с. 53).

“Banjo thrills, bands of saxophones.
Convulsions. Caramba! Rattling,
Voracious *jazz* bands set cymbals
To a phonographic ardor [...]” (Parnah, 2000, p. 53)

Parnakh tried to save the four-letter structure of the original spelling, so he had to drop the second *Z* from it, as Russian alphabet lacked a separate letter for the sound coded by English *J*, and therefore required not one, but two letters to spell that sound: *Д+Ж*. Therefore, the Russian rendition of the English word, invented by Parnakh and still in use today, took the form of *ДЖАЗ*. Characteristically, most of Russian press run by post-1917 émigrés outside of Russia, did not accept this spelling—precisely because it was mostly used by the Soviet press.

Valentin Parnakh is also regarded as the first Russian writer to theorize on jazz: in April 1922, he published his theoretic essay, titled simply “*Jazz Band*” (“Джаз-банд”), in the short-lived Berlin, Germany-based Russian magazine *The Thing* (“Вещь”) (Parnah, 1922, p. 25). This brief article included Parnakh’s verbal description of jazz music and the characteristics of jazz musicianship, as he perceived it; interestingly enough, it was placed not in the “Music” section of the magazine, but in “Theater and Circus” instead, because for Parnakh, jazz music was primarily not a branch of performance art or concert music, but a vehicle for new eccentric dances, primarily for his own solo dance performance.

The premiere of his *First Eccentric Orchestra in R.S.F.S.R—Valentin Parnakh Jazz Band*, which took place at the auditorium of the State Institute of Theater Arts (currently, Russian Institute of Theater Arts) on October 1, 1922, is regarded as the established birth date of Russian jazz scene; the very knowledge of this event is an early accomplishment of Russian jazz historiography. The history of the landmark event was researched by Alexey Batashev (b. 1935,) the first major historian of Russian jazz (Batashev, 1972, p. 10). Later on, in the 1980s, the esteemed musicologist and music historian, Arkady Petrov (1936–2007), interviewed the sole surviving member of Parnakh’s Jazz Band, the amateur pianist Evgeny Gabrilovich (1899–1993) (Petrov, 1996, pp. 15–22). After Parnakh disbanded his group in 1925, he and Gabrilovich both left music altogether: Parnakh, to focus on his literate studies and poetry; Gabrilovich, to pursue a career of a screenwriter, which made him famous later in the 1930s. The only time when Parnakh would be ever again associated with jazz during his life, was in 1934, when he appeared on the silver screen in “*Jolly Fellows*” (a.k.a. “*Moscow Laughs*,”) the first-ever Soviet musical movie, which during the first release was sub-titled as “*Jazz Comedy*” (in later versions, made for TV in 1958 and 1978, the sub-title disappeared.) Parnakh is one of the nameless guests at a party in the first third of the movie; his only words are, rather characteristically, “Let’s dance!” at around 00:26:21 into the film. Parnakh’s name was not credited on-screen. It took several decades to find out that it was actually him in “*Jolly Fellows*”: in 2011, in a documentary about Parnakh, the Russian documentary filmmaker Mikhail Basov, based in Parnakh’s hometown of Taganrog, published his research which confirmed the identity of Parnakh in his sole film appearance (Basov, 2011).¹

¹ It was also believed that Parnakh, most likely as an eccentric dancer, was in the cast in one of the early Soviet silent comedy movie films, Grigory Kozintsev / Leonid Trauberg’s “*The Adventures of Oktyabrina*”; however, the original

However, it took another three decades of turbulent social history of the Soviet Union for the Russian jazz historiography to eventually take off. Those decades were marked by no less than three outbreaks of pronouncedly anti-jazz movement. The first was ignited in 1928 by the famed Soviet writer Maxim Gorky, who published in the Communist Party's daily, *Pravda*, his strikingly anti-jazz essay, "*On the Music of the Gross.*" He expressed his view, the more influential because of his semi-official status as the country's most prominent "proletarian writer," that the rotting and degenerate capitalist world was spoiling the mankind with the filthy, "insulting and insane cacophony" which "is subordinated to a scarcely perceptible rhythm and, listening to this pandemonium for a minute or two, one involuntarily begins to imagine that it is the performance of an orchestra of lunatics, driven mad by sex, and conducted by a human stallion wielding an enormous phallus." To make sure that every one of his 1,000,000 readers (this was the daily circulation of *Pravda* in 1928) got the exact message of his bizarre imagery, Gorky clarified that what he described was the "radio in the neighboring hotel" which was "entertaining the world of the fat men, the world of the marauders, conveying to them over the air a new foxtrot performed by a Negro orchestra." (Gor'kiy (Peshkov), 1928, p. 4)

As if it was not enough, the writer specified the source of the aural nightmare he experienced one night on the balcony of his quiet villa on the Italian island of Capri, where the aging creator of the Socialist realism was permanently curing his various illnesses on the money subsidized by the Communist International: "It is an evolution from the beauty of the minuet and the animated passion of the waltz to the lewdness of the foxtrot and the convulsions of the Charleston, from Mozart and Beethoven to the jazz music of the Negroes, who no doubt laugh up their sleeves as they see their masters, the whites, evolving to that savage state from which the American Negroes have risen and which they are leaving farther and farther behind." (Gor'kiy, A.M. (Peshkov, A.M.), 1928, p. 4)

And it was precisely enough for the activists from the Russian Association of Proletarian Musicians, who soon launched a nationwide anti-jazz campaign. In Leningrad, the popular composer Isaac Dunayevsky, who championed the premiere of George Gershwin's "*Rhapsody in Blue*" at the Leningrad Music Hall, had to organize a music analysis session for the RAPM inspectors to explain them from behind the piano keyboard the innovations and high artistic value of Gershwin's masterpiece (Geyzer, 2008, p. 189)²—which nevertheless was only performed once: the next Soviet performance of Gershwin's major work took place no earlier than 1946, during the final months of the Soviet–British–U.S. Alliance against the Axis.

As the anti-jazz sentiment worsened, filmmaker Grigory Aleksandrov was making the final corrections in the first-ever Soviet music comedy film, his aforementioned '*Jolly Fellows.*' Negative evaluation from many experts, of which notoriously few supported RAPM but tried to foresee the Communist authorities' response to the growing anti-jazz hysteria, and guessed it would not be favorable towards the North American-born music, almost prevented the movie from hitting the screens. It took an intervention from Boris Shumyatsky to save the film, who, as the head of the Cinematography Department at the Soviet Government's Arts Committee, was acting as *de facto* executive producer for the Soviet film monopoly from 1930 to 1937. In July 1934, during

film was lost in 1925 studio fire in Leningrad, and no copies are known to survive. The other movie which was believed to include Parnakh's eccentric dance, is 1935 Soviet science fiction film by Alexander Andriyevsky, "*The Downfall of a Sensation,*" alternatively titled as "*Jim Ripple's Robot.*" However, the original research conducted by this writer in 2017 has proven that Parnakh was mentioned by previous researches erroneously, and there was no footage with Parnakh in the 1935 film (Moshkow, 2017).

² Cited from an unknown edition of composer Alexei Ashkenazi's "Memoirs" by Matvey Geyzer in op. cit.

two late-night film screening sessions at the Kremlin private cinema with the members of the almighty Politburo, the ruling party's governing body, he showed the barely finished edit of the musical comedy to the Soviet leader Joseph Stalin, who was seemingly excited, and repeatedly underlined the fact that he really liked the movie (Shumyatskiy, 1934, pp. 69–74). In a few months, “*Jolly Fellows*” hit big across the 180-million multinational country, and became one of the most popular Soviet films ever, which effectively saved the jazz movement in the Soviet Union from extinction for the time being. Even when the Stalin's culture intervention campaign began in its earnest in 1936, jazz scene was relatively less affected than, for example, certain directions in modern classical music, such as those persuaded by Dmitry Shostakovich, who was bitterly criticized in an anonymous editorial article in *Pravda*, the Communist Party's official daily newspaper (Sumbur vmesto muzyki, 1936, p. 3).

However, there was an attempt to launch an anti-jazz campaign as well, when on November 21, 1936, the second-largest newspaper of the Soviet Union, the *Izvestia*, published by the Councils of People's Deputies, printed an article titled “*Jazz or Symphony?*” It was signed by two musicians who worked for the Moscow Philharmonic Symphony Orchestra: A. Berlin and A. Braun. Thus began the inconsistent and half-hearted “*Newspaper Discussion*,” which eventually played a significant role in the history of Russian jazz. It lasted about six weeks, and mainly consisted of mutual accusations, rebukes and refutations in *Izvestia*, which defended the uncompromising anti-jazz line, and *Pravda*, in which Boris Shumyatsky was accusing the authors of *Izvestia* of being “self-righteous hypocrites” and “petty-bourgeois swaggers.” Ultimately, the Stalin's culture commissar, the chairman of the Arts Committee, Platon Kerzhentsev, went into battle himself, who (under his usual alias “P. Lebedev”) on the *Pravda* pages rebuked *Izvestia* for “philistine chatter.” On December 17, *Pravda* concluded the discussion with an editorial article titled “*Philistine Itch*” (Moshkow, 2015, pp. 43–46). This was a little too much for Stalin, who wrote the same day a note to both *Pravda*'s editor-in-chief, Lev Mekhlis, and his *Izvestia* counterpart, Boris Tal. The note reflected Stalin's growing irritation after the seemingly meaningless discussion about jazz, and ended with a directive “to stop the fuss around jazz.” (Stalin—Mekhlisu i Talyu [...], 1936, p. 95) The fuss was effectively stopped, and in 1937–38, at the height of the first major wave of political terror that arose in the Soviet Union, dozens of jazz sides were recorded and released by the government-controlled record labels in Moscow and Leningrad. Several jazz musicians perished in the “purges” of the era, but, as the veteran of Russian jazz historiography Vladimir Feyertag stated in 2018, very few were accused of playing a wrong type of music: the charges which led them to prison camps were almost always connected to a specific criminal offense rather than to a broad-term political charge (Feyertag, 2018, pp. 170–176). If jazz musicians suffered during the years of the big political terror, they suffered just like art critics, or doctors, or lawyers, or factory workers; jazz played very little or no specific role in their condemnation.

Until at least the early post-Stalin years, i.e. mid-1950s, the only way the history of Soviet jazz movement was documented was through the rare press accounts, such as those cited above. The entire bibliography of press accounts about jazz events published in Soviet newspapers and magazines in Russian language from 1922 to the final year before jazz was accepted into the Soviet music education system, i.e. before 1974, consisted of mere 614 entries, or less than 12 press publications a year in the entire Soviet Union (Seredkin, 2012, p. 136). Moreover, very little evidence survived from the infamous Ice Age of Soviet jazz, the period from 1946 to 1954, which the singer Leonid Utiosov later half-jokingly called the “*Era of Straightening the Saxophones*.” During that period, little or no jazz activity was registered. The post-WWII Iron Curtain fell, and the

Soviet leadership tightened the ideological pressure, shutting down most of the cultural contacts with the Western world, thereby trying to prevent any Western influence on Soviet population, especially younger generations. Most jazz orchestras were forcibly disbanded. Only two remained: the State Jazz Orchestra of Russian Federation, because its leader, Leonid Utiosov, was (after the “*Jolly Fellows*” success) still Joseph Stalin’s favorite entertainer; and the State Jazz Orchestra of Armenian Soviet Socialist Republic, because the Soviet Armenia’s leader in 1937–1953, Grigory Arutinov, had a knack in negotiating the preservation of the republic’s unique cultural features with the leadership of the Soviet Union, and was an avid supporter of Armenian culture. Nevertheless, both bands had to change their name; both were renamed State Variety Orchestras. The very word “*джаз*” (jazz) became almost impossible to use in print with anything that resembled positive connotations until at least 1954, one year after Stalin’s death. Jazz was covered primarily by the professional propagandists in the vein of the official Party line, and primarily from the standpoint of deliberate denial. As of the music activity, nobody was incarcerated specifically for playing jazz even at the height of the second, much more strict and consistent anti-jazz campaign of 1946–1950, which peaked after the February 1948 Politburo Resolution, “*On Vano Muradeli’s Opera ‘The Great Friendship’*” which condemned “formalism in music” and Western influences (Postanovleniye Politbyuro [...], 1948, p. 1). Hundreds of jazz musicians lost their official jobs, but jazz music *per se* was never ultimately banned; however, jazz sounds were reduced to the reservation of dance music, performed live at night in restaurants, during the daytime at cinema theaters before the movie, and especially at school, college, university, or corporate semi-official “recreational evenings,” which inevitably included dance. Closed to the general public, jazz music at those “recreational evenings” nevertheless remained accessible to millions of students, workers, government employees, and even Party functionaries even at the very height of the “saxophone straightening,” when the Party propagandists condemned jazz as “*Music of Moral Squalor*.” That was the title of musicologist Viktor Gorodinsky’s 1950 book, where the author stated that “when the radio brings to our ears the uneven noise and rumble, the sounds of broken dishes, the howling of a camel’s voice uttering meaningless words, the recitative interspersed with either sobbing or drunk hiccups, the sounds of unknown instruments playing chords that make the shivers go down one’s spine: we hear the music of savages, the music of undeliverable mental squalor, regardless of what it is called: jazz, swing, or boogie woogie.” (Gorodinskiy, 1950, p. 13)

However, Stalin’s death in 1953 triggered massive political and social changes. That same year, even before the country was struck by the news about the almighty leader’s passing, the *Soviet Music*, the Union of Soviet Composer’s monthly academic journal on musicology, published an article titled “*Against Beaten Paths and Boredom*,” which still retained some negative connotations towards jazz, but on the other hand, stated that the Soviet musical culture needed new, fresh sounds in the mass music genres (Konen, 1953, pp. 8–30). The article was written by Valentina J. Konen, who grew up in the United States as a daughter of a Marxist political émigré from the pre-revolutionary Russian Empire. She studied music theory and music history at Julliard School in New York City (where she saw the young Duke Ellington’s Orchestra at the Cotton Club) and, upon her return to the Soviet Russia in 1931, taught musicology at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. It was she who became responsible for the most significant works in music history and music theory written about jazz in Russian language, including her landmark essay “*The Legend and the Truth About Jazz*,” which was published by the *Soviet Music* in 1955 and signified a turning point in the Soviet public discourse. According to Konen, jazz music pos-

sessed “exceptional rhythmic richness, original intonation,” as well as its own genre-specific instrumentation techniques, and had “a strong emotional impact and impregnated many of the outstanding musical works of our time.” She also emphasized that in the Soviet Union, “any light music which used even fragmented, scattered elements of jazz musical language, was called jazz,” and called to a better understanding of jazz as a genre (Konen, 1955, pp. 22–27).

1955 was the year when the Soviet official anti-jazz sentiment began to relax. The next year was marked by the premiere of the “*Carnival Night*,” the lighthearted musical comedy film where an old-school Soviet bureaucrat was trying to prevent young jazz musicians from performing their favorite music at the New Year’s Eve party at a local culture center, which led to his utter defeat, and their triumphant performance in front of the public, topped by the first-ever jazz drums solo in a Soviet movie. The history of Russian jazz resumed its course after the dramatic gap which spanned across nearly a decade.

Still, very little was done about documenting the domestic jazz history. The situation started to change in early 1960s, when several enthusiasts in Moscow and Leningrad simultaneously began researching the history of the Soviet jazz.

It is now hard to establish someone’s priority, but four names of such researchers stand out as those of the pioneers in Russian jazz historiography. Culture studies pioneer in the U.S.S.R., Leonid Pereverzev (1930–2006) was the first author to publish multiple reviews of jazz events in *Soviet Music* from 1959 on. His expertise in American jazz was unparalleled for the period, and his essays on American jazz history in general and on several important personalities, such as Duke Ellington, in particular, were groundbreaking—not only on the domestic soil, but also on the global level, as was witnessed by Leonid’s personal friend, the legendary American jazz producer George Avakian. However, Pereverzev’s research in the Soviet jazz history remained relatively humble, although he not only wrote extensively about the leading Soviet jazz musicians of the 1960s and 1970s, but also interviewed several prominent 1930s Soviet jazz pioneers. Among his most significant works on the matter were his biographical essays on the entertainer, Leonid Utiosov, and the Russian jazz education pioneer, Yuri Kozyrev, as well as his piercingly personal essay on the social atmosphere of the late 1930s, when Leonid was growing up in Moscow after his parents were arrested during the first major wave of political terror on 1937–1938, and found a sudden consolation and support in a blues tune that he heard from a small band of Soviet jazz musicians at a cinema theater before the movie: “*My Jazz Escape To America*.” Those, and many other works by Pereverzev, both published earlier in press and previously unknown, were finally made public in a book format by this writer when, after Leonid’s passing in 2006, I was trusted by his son Boris to work with his writings, and to collect, edit and publish a book of his most prominent works, “*An Offering to Ellington, and Other Jazz Texts*.” (Pereverzev, 2011, p. 512) His other works that documented the Soviet jazz history, such as an interview with Ladislav “Lacy” Olah, the Hungarian-born Roma Gypsy musician who moved from Czechoslovakia to the Soviet Union in early 1930s and became one of the country’s best swinging drummers, or a thorough review of the first-ever Moscow Jazz Festival in 1962, remained unpublished until, 13 years after Pereverzev’s passing, his personal archive, donated by his son Boris, was acquired by the Jazz Research Center in Yaroslavl where this writer is serving as a Research Director. In due course those materials were digitized, and currently await publication.

Alexey Batashev (b. 1934) was the first Russian author to start a book project dedicated to the history of Soviet jazz. It took him no less than ten years to complete the Herculean task: his opus magnum, “*Soviet Jazz*,” (Batashev, 1972, p. 175) was published in Russian as a paperback by

Moscow-based *Muzyka* publishing house in 1972, although Batashev started to research the sources and interview the artists for this project no later than 1962, as he recalled in his biographical essay on the late Russian saxophonist, Stanislav Grigoriev (Batashev, 2008, p. 3). The significance of the book is hard to overestimate, although it was heavily censored: first by the author himself (as the typical Soviet built-in self-censorship was deeply rooted in his generation, and realistically-thinking authors usually knew what could be published by the official publishing companies, and what, even more importantly, could not) and then by his editor, Aleksandr Medvedev, who worked for the Soviet publishing system for decades and knew the rules of the game by heart. Most significantly, the book did not mention most of the cases of jazz musicians falling victim of the 1930s and 1940s political terror campaigns (or was quite vague about their real fate,) neither it mentioned those artists who left the country, because the Soviet ideology regarded those who emigrated from the Soviet Union as “traitors of the Motherland,” although by 1971 or 72, the number of those was still relatively small: Leonid Brezhnev’s Politburo only allowed a limited degree of emigration from the Soviet Union under Richard Nixon administration’s pressure in 1973. Nevertheless, it was Batashev’s book which established many important facts and dates in the Russian jazz history, the most obvious example being the date of the first documented jazz concert in Moscow this paper is starting with (Batashev, 1972, pp. 10–11).

Musicologist Arkady Petrov (1936–2007) was the pioneer of the post-WWII era Soviet jazz broadcasting: as early as 1965, he was officially appointed the producer and host of “*Radio Club Metronome*,” the first-ever weekly hour-long jazz show on the government-owned *Radio Yunost* (*Youth Radio*.) *Yunost*, which was not allotted a specific cable channel or broadcasting frequency, instead produced a few hours a day (initially, since 1962, just 90 minutes) on Channels 1 and 3, run by the All-Union Radio and broadcast for the entire Soviet Union, a country with an estimated population of 223,000,000 (Andreyev, Darskiy, & Har’kova, 1993, p. 143). Unlike the internationally-broadcast *Radio Moscow*, for which Petrov produced music programs until 1965, *Radio Yunost* was targeted on domestic, Russian-speaking audiences. The aforementioned Leonid Pereverzev and especially Alexey Batashev both served as his speakers/experts, the latter even as an occasional co-host. However, since September, 1967, *Radio Club Metronome* was discontinued after 97 aired shows, due to the new political/ideological shift in the Communist Party leadership. Petrov continued to work for the Radio as editor and producer, until in 1973, Sergei Lapin, the Chairman of the State TV & Radio Committee, which controlled all broadcasting in the Soviet Union, banned most jazz music from both radio and TV. Upon his dismissal from the Radio Committee, Arkady Petrov committed something totally unusual and unheard of: he prevented the seemingly inevitable destruction of the unique collection of the Soviet jazz artists’ recordings which he produced for broadcasting purposes between 1961 and 1973, by somehow smuggling from the Moscow Radio House about forty kilometers of ¼ inch magnetic tape with those invaluable audio documents. To prevent the former employer from accusing him of theft, he left at the Radio House some blank tapes instead, and later stored the smuggled tapes at the newly-established library of the jazz performance program at the Gnossins Music College in Moscow. In early 2000s, the school, which by that time was called the Moscow Jazz and Variety Music College, sponsored the digitization of those treasures.

However, it was Petrov’s later work as a writer which won him an important role in the history of Russian jazz research. He wrote several chapters about prominent Soviet jazz musicians for the important source of informational about the Russian and Soviet jazz history, the 1987 book titled “*Soviet Jazz: Agenda, Timeline, Artists*”: it was compiled and edited by the same Aleksandr

Medvedev who edited the 1972 Batashev's monograph. The 590-pages hardcover illustrated volume encompassed the entire history of jazz in Soviet Union to date, although with even more pronounced censorship interventions than the Batashev's book: several dozen important musicians from all over Soviet Union who, during the 1970s and early 80s, moved to the U.S., Israel, or Western Europe, were intentionally left out—not just from the text, but even from the discography appendix. Individual chapters on important personalities were written by more than 20 Soviet jazz journalists and critics, including Alexey Batashev, Vladimir Feyertag, and Arkady Petrov (Medvedev, 1987, p. 592). However, it was Petrov's 1996 book, "*Jazz Portraits*," which became his *magnum opus*. As Petrov himself explained in the preamble, he finalized the manuscript in 1992, the year after the Soviet Union ceased to exist as a geopolitical entity, but the challenges of the turbulent social and, especially, economical situation during the early post-Soviet years prevented the book from publication until 1996; however, this delay also provided that the book was free of any censorship interference (Petrov, 1996, pp. 3–4). The book included a wide array of Soviet and post-Soviet jazz musicians' interviews which documented the 1980s U.S.S.R jazz scene, and also linked the origins of jazz in the Soviet Union with its present situation: the book opened with a chapter dedicated to the author's encounters with the very same Evgeny Gabilovich (1899–1993), the amateur-pianist-turned-screenwriter, one of the original members of Valentin Parnakh Jazz Band from 1922. The chapter was based on the two interviews with Gabilovich, conducted by Petrov in 1982 and 1986, and to this day constituted the bulk of our knowledge about the pioneering Moscow jazz band (Petrov, 1996, pp. 13–22).

Vladimir Feyertag was the only one of the four pioneering figures in Russian jazz historiography to emerge not from Moscow, but from Leningrad, where he was born in 1931, and the only one remaining active up to the day of this writing: he turned 88 on December 27, 2019. He was also the first post-WWII Russian author to publish a book about jazz: in 1960, *Muzgiz* (the State Music Publishers) released a tiny 56-pages brochure, titled simply "*Dzhaz*" ("*Jazz*") (Mysovskiy, Feyertag, 1960, p. 49). It was written by two amateur jazz musicians who were also professional interpreters and translators: drummer Valery Mysovsky, whose day job was that of an English teacher, and pianist/arranger Vladimir Feyertag, who dubbed as a college teacher of German language. As Feyertag recalled in an interview for *Jazz.Ru Magazine* edited by this writer, neither of the two was ready to call the book original: it was compiled from the materials they have read in East German, Polish, and a few American magazines that they managed to lay their hands on in late 1950s Leningrad. By the moment the book was published, both co-authors lectured about jazz at the city's first amateur jazz appreciation society, and the publishing company decided to use their knowledge, especially since the demand for the literature on jazz, which not yet existed in Russian, was high, but the more experienced, officially approved professional authors did not know much about the subject (Filip'yeva, 2011, pp. 1–8).

However, it took Feyertag another three decades to have his say in Russian jazz historiography. Throughout the 1960s, 70s, and 80s, he lectured on jazz, simultaneously graduating from a music college in Leningrad with a degree in musicology, which allowed him to work as a professional concert compere / emcee for *Lenkontsert*, the Leningrad Concert Authority. He produced jazz festivals and, when changing times allowed, tours by Western jazz musicians in St. Petersburg, and by Russian musicians in Western Europe; he edited a quarterly almanac on jazz which briefly emerged in St. Petersburg in 2005, but never made it past its third edition; he taught jazz history at the Saint Petersburg State Institute of Culture, and still kept the full-time professor's position even to the day of this writing.

Some significant research on the history of St. Petersburg local jazz scene was made public in Feyertag's 1999 book, "*Jazz: From Leningrad to Saint Petersburg*," which was published in the second, enhanced edition 15 years later (Feyertag, 2014, p. 432). But it was his 2010 textbook for music colleges, "*The History of Jazz Performance in Russia*," which really stood out as the next step in Russian jazz historiography. For the first time since Batashev's 1971 "*Soviet Jazz*," the history of jazz in Russia was told as a historical narrative, and with a much greater story consistency, as Feyertag (unlike Batashev four decades earlier) was not constrained by the demands of censorship, especially the "built-in censorship" which restrained the 1970s writers. His Saint Petersburg's identity, influenced by the never-ending rivalry between the two Russian capitals,³ led to some asymmetry in favor of Leningrad musicians in his praise of early Russian jazz achievements; however, his book is the most balanced and historically accurate account on the history of jazz scene in Russia, if not the most detailed (Feyertag, 2010, p. 304).

When it comes to historical accuracy and preciseness in details, the most significant English book on the subject of Russian jazz history loses the comparison with Feyertag's work, although it gives much more details, and seemingly is not affected by the Soviet censorship. The renowned American scholar and former president of Oberlin College for 11 years, S. Frederick Starr is one of the distinguished Russian and Eurasian affairs experts in the U.S., and serves as a member of the American Foreign Policy Council even to this day. In the Acknowledgments section of his 1983 book, "*Red Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1980*," Starr, with all honesty, wrote that the project arose from his initial wish to translate into English the monograph by Alexey Batashev, "*Soviet Jazz*," which "soon ran into difficulties. Many things had to be explained to Western readers; important events not touched in the [Batashev's] book had to be filled in, and the entire story brought up to date. Most important, valuable new materials had to be exploited and the entire story retold from the standpoint of its significance to the history of Soviet culture as a whole." (Starr, 1983, pp. vii–viii)

To a great extent, the Starr's book withstood the test of time; the writer even enhanced the story up until the end of the history of the Soviet Union, i.e. until 1991, for the second edition in 1994 (Starr, 1994). Even to this day, "*Red and Hot*" remains the main source (or, at least, one of the main sources) about the history of Russian jazz in English language, although even the enhanced edition is now nearly 30 years out of date. Its historical accuracy is another story: although Starr acknowledges consultations from several dozens of trustworthy experts such as Vladimir Feyertag, Arkady Petrov, and from Alexey Batashev himself, the books' anecdotal impreciseness in certain details led to a mixed reception among the very experts he was mentioning. One characteristic example: the caption on an illustration stated that this was "*Boris Grebenshchikov of Sergei Kuriokhin's free-jazz ensemble*." However, the photo itself represented the other-way-around situation: it featured *Aquarium*, the popular Leningrad-based rock group, in which Boris Grebenshchikov was the frontman and singer, and Kuriokhin played electronic keyboard. Even if a photo of Grebenshchikov playing in Kuriokhin's free-jazz ensemble existed (at least there was an audio record, which even was released in CD format in the 1990s,) Starr was unable to obtain it, and preferred to substitute it with a more easily accessible picture of the popular rock band with the same two musicians in it—but also with clearly visible bassist Mikhail "Fun" Feinstein-Vassiliev and guitarist Aleksandr Lyapin, who were the members of *Aquarium* at the same time

³ St. Petersburg served as the Imperial capital from 1712 to 1918, when Lenin moved the capital of Russia back to Moscow where the Tsar's government sat before Peter the Great's reforms of early 18th century.

as Kuriokhin, but never took part in the latter's free-jazz project (Starr, 1983, last page with illustrations before p. 193).

The two remaining English sources were of significantly smaller scope. One, "*Russian Jazz: New Identity*," was written in early 1980s by a London-based Soviet émigré called Leo Feigin, who at the time was enjoying the early success of his Leo Records label which worked chiefly with American and European avant-garde improvisers, but also promoted in the Western market the recordings made in the Soviet Union (or while on tour elsewhere) by several important Soviet avant-garde jazz practitioners, such as the Ganelin Trio from Lithuania, Jazz Group Arkhangelsk from, accordingly, the city of Arkhangelsk in Northern Russia, or the Leningraders, such as saxophonist Anatoly Vapirov (who later emigrated to Bulgaria) or aforementioned pianist and *provocateur extraordinaire* Sergei Kuriokhin. It was their story Feigin was telling in his book, which nevertheless remained an important source on the Soviet avant-garde jazz scene of the 1970s and 80s (Feigin, 1985).

The third book was written by American author William Minor, who also wrote "*Monterey Jazz Festival: Forty Legendary Years*" and "*Jazz Journeys to Japan: The Heart Within*". Witty, playful, and poetic, "*Unzipped Souls: A Jazz Journey Through the Soviet Union*" contained many important interviews with Russian jazz musicians, and represented an outsider's view on the Soviet jazz scene in one of its most turbulent historic moments: before, during, and immediately after the First International Moscow Jazz Festival in the hot summer of 1990. However, this strong side of the book was also its weakness, as it was confined to a very narrow period in history, although a significant one: the moment when the Soviet jazz scene, once rather versatile but still united, was starting to fall into pieces. 18 more months and the Soviet Union would cease to exist, burying the remnants of the once-homogeneous jazz scene under its debris. Minor was also overly confident in his knowledge of Russian language, which sometimes played tricks on him: the very title of the book was a result of one of those tricks, as Minor honestly thought that this was how the Russian definition of an open-minded, open-to-all person, "душа нараспашку" (literally, "*soul wide open*"), translated into English (Minor, 1995).

And that was it: with the addition of about two dozen titles in Russian, dedicated to individual musicians' stories, and a handful of works that documented (with varied degrees of accuracy) several regional scenes such as Rostov-on-Don in the European South of Russia (Korzhova, 2001), Krasnoyarsk in Southern Siberia (Ayzenberg, 1997, p. 139), or the Siberian regional capital of Novosibirsk (Belichenko & Kotelnikov, 2005, p. 384), this was about what was available on the history of jazz in Russia until recently. Moreover, existing research was almost exclusively based on private collections and archives. Holders of such archives: jazz musicians, event organizers, researchers, critics and collectors—would leave this world, according to the implacable logic of life and death, and their archives not necessarily landed in interested hands. Russian jazz community knew of many sad cases when the indifference (or ignorance) of heirs caused large and truly unique collections related to the history of jazz in Russia to be sold dirt cheap, given away to accidental strangers or, more often than not, simply dumped on a garbage heap. Even those collections which were in the good hands of real enthusiasts, were at risk of destruction and loss just because home conditions made it difficult to maintain the physical status and integrity of sound recordings on unstable and non-durable media (especially old Soviet-made magnetic tapes), cracking documents on brittle low-quality paper, fading photographs, and films disintegrating in the researcher's hands. Furthermore, a good, well-kept private collection was usually off limits even to professional researchers, let alone the wider circles of jazz history buffs.

In a word, the founding of a national public institution for collecting, storing, cataloging, and generally returning materials on the history of jazz in Russia (documents, sheet music, photographs, audio and video recordings) back in circulation, for conducting research and educational work, and for organizing access to them for the broadest possible circle of people, was long overdue. This is why in 2011, a group of enthusiasts, consulted by the Library of the U.S. Congress jazz collections specialist Larry Appelbaum, started the process of the establishment of a national jazz research center in Russia.

Eventually registered as a legal entity (non-government organization) in 2018, the Jazz Research Center, where this writer is serving as a Research Director, is located in the ancient Russian city of Yaroslavl. With a mission to become both a national jazz history research center and an extensive library, the Center is preserving, researching, making accessible, and spreading the word about the history of jazz music in Russia. Thousands of books, records (CDs, LPs, 78s, cassettes, reel-to-reel tapes, including hundreds of hours of unissued material,) magazines, and movies—all of it constitutes the Center's library, located on the 3rd floor of the Yaroslavl City Jazz Center building.

The Jazz Research Center library and collections are accessible for professional visitors, researchers, and scholars by appointment. Current acquisition of several major private jazz collections from musicians, producers, jazz activists, and jazz researchers, which include photos, correspondence, memorabilia, scrapbooks, media clippings, private recordings, film negatives, etc., laid the foundation for an extensive collection of materials on Russian jazz history.

In 2016, this writer was commissioned by the venerated European jazz history specialist, professor Francesco Martinelli, director at the Arrigo Polillo Center for Jazz Studies in Siena, Italy, to write the Russian jazz history chapter for an international book project. The project turned to be the first organic overview of the history of jazz in Europe, which would be covering the subject from its inception to the present day in a narrative style, presented on a country-by-country basis. Each article would be authored by a jazz history specialist from the specific country who would contextualize the music in the cultural landscape of that country, discussing the most influential figures of its development, and referencing the sometimes considerable literature available in the national language.

In September 2018, the resulting book, compiled by Prof. Martinelli and edited by the famed English jazz historian (and BBC jazz programmer) Alyn Shipton, was published by the U.K.-based Equinox Publishing, titled "*The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*" (Martinelli, 2018, p. 752). It was nominated for the 2019 Association for Recorded Sound Collections Awards for Excellence in Historical Recorded Sound Research and for the 2019 Jazz Journalists Association Jazz Awards for Book of the Year. The chapter about the history of Russian jazz scene, '*Russia: Ninety-five Years in Search of an Identity*,' was authored by this writer (Moshkow, 2018, pp. 392–421). Currently, this is the latest scholarly overview of the history of jazz in Russia, although this writer hopes to facilitate multiple new research projects on the subject in his capacity as the Research Director at the Jazz Research Center in Yaroslavl.

References

1. Ayzenberg, Ya. (1997). *My igrayem dzhaz* [We play jazz]. Sibir'.
2. Andreyev, Ye.M., Darskiy, L.Ye., Har'kova, T.L. (1993). *Naseleniye Sovetskogo Soyuza: 1922–1991* [The Population of the Soviet Union: 1922–1991]. Nauka.
3. Basov, M. (Producer/director). (2011). *Valentin Parnakh: ne zdes' I ne teper'* [Valentin Parnakh: not here and not now] [DVD]. *Mikhail Basov*.
4. Batashev, A.N. (2008). Saksofonist Stanislav Grigor'yev: 70 let so dnya rozhdeniya [Saxophonist Stanislav Grigoriev: 70 years since birthdate]. *Jazz.Ru Magazine*, 1, 3.
5. Batashev, A.N. (1972). *Sovetskiy dzhaz: Ist. ocherk* [Soviet Jazz: A historical overview]. Muzyka.
6. Belichenko, S.A., Kotel'nikov, V.P. (2005). Sinkopy na Obi, ili ocherki istorii dzhaza v Novosibirsk [Syncopating on the Ob River, or An overview of the history of the jazz scene in Novosibirsk]. *Sibirskoye universitetskoye izdatel'stvo*.
7. Feigin, L. (1985). *Russian jazz: new identity*. Quartet Books.
8. Feyertag, V.B. (2018). *A pochemu dzhaz?* [Why Jazz?] Skifiya.
9. Feyertag, V.B. (2014). *Dzhaz ot Leningrada do Peterburga: vremya i sud'by* [Jazz from Leningrad to St. Petersburg: times and lives]. Skifiya.
10. Feyertag, V.B. (2010). *Istoriya dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii* [The history of jazz performance in Russia]. Skifiya.
11. Filip'yeva, A.A. (2011). Chelovek-epoha: Vladimir Borisovich Feyertag, 80 let [An epochal person: Vladimir Borisovich Feyertag turns 80]. *Jazz.Ru Magazine*, 6/7, 1–8.
12. Geyzer, M.M. (2008). *Leonid Utyosov*. Molodaya gvardiya.
13. Gorodinskiy, V.M. (1950). Muzyka duhovnoy nishchety [Music of moral squalor]. Muzgiz.
14. Gor'kiy, A.M. (Peshkov, A.M.). (1928, April 18). O muzyke tolstykh [On the music of the gross]. *Pravda*, 90, p. 2.
15. Konen, V.Dzh. (1955). Legenda i pravda o dzhaze [Legend and truth about jazz]. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet music], 9, 22–27.
16. Konen, V.Dzh. (1953). Protiv shablona i skuki [Against beaten paths and boredom]. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet music], 1, 28–30.
17. Korzhova, O.A. (2001). *Dzhaz v Rostove-na-Donu "ot" i "po"* [Jazz in Rostov-on-Don from A to Z]. Pegas.
18. Martinelli, Fr. (Ed.). (2018). *The History of European jazz: the music, musicians and audience in context*. Equinox Publishers.
19. Medvedev, A.V. (Ed.) (1987). *Sovetskiy dzhaz. Problemy. Sobytiya. Mastera* [Soviet Jazz: Issues. Agenda. Timeline. Artists]. Sovetskiy kompozitor.
20. Minor, W. (1995). *Unzipped souls: a jazz journey through the Soviet Union*. Temple University Press.
21. Moshkov, C. (2015). Jazz journalism in Russia: from underground to reservation in sixty years. In: *The International symposium on jazz cosmopolitanism from East to West of the Eight International Conference of the Society for Oriental Music* (pp. 43–46), Ningbo. Ningbo University.
22. Moshkov, K.V. (2017, January 23). Nesostoyavshayasya sensaciya v istorii rossiyskogo dzhaza: issledovatel'skiye budni [A failed sensation in the Russian jazz history: a researcher's workaday notice]. *wolk_off*. Retrieved February 02, 2020, from <https://wolk-off.livejournal.com/856259.html>

23. Moshkow, C. (2018). Russia: Ninety-five years in search of an identity. In Fr. Martinelli (Ed.), *The History of European jazz: the music, musicians and audience in context* (pp. 392–421). Equinox Publishers.
24. Mysovskiy, V.S., Feyertag, V.B. (1960). *Dzhaz: Kratkiy ocherk* [Jazz: a brief overview]. Muzgiz.
25. Parnah, V.Ya. (1922). Dzhaz-band [Jazz Band]. *Veshch'*, 1–2, 25.
26. Parnah, V.Ya. (2000). *Zhirafovidnyy istukan: 50 stihotvoreniy, perevody, ocherki, stat'i, zametki* [Giraffe-Like Idol: 50 poems, translations, essays, articles, notices]. Pyataya strana; Gileya.
27. Pereverzev, L.B. (2011). *Prinosheniye Ellingtonu i drugiye teksty o dzhaze* [An offering to Ellington, and other texts about jazz]. Planeta Muzyki.
28. Petrov, A.Ye. (1996). *Dzhazovyye siluety* [Jazz Silhouettes]. Muzyka.
29. Postanovleniye Politbyuro CK VKP(b) “Ob opere ‘Velikaya druzhba’” V. Muradeli [Decree of the Politburo of the Central Committee of All-Union Bolshevik Communist Party “On Vano Muradeli’s Opera “The Great Friendship”]. (1948, February 11). *Pravda*, 42, p. 1.
30. Seredkin, V.N. (Ed.). (2012). *Dzhaz-55: Informacionnyy ukazatel' statey o dzhazovoy muzyke v periodicheskikh izdaniyakh SSSR: Za 55 let (1922–1977 gody)* [Jazz 55: a reference guide, press articles about jazz in the USSR periodic publications over the course of 55 years (1922–1977)]. Ryazan Regional Gorky Science Library.
31. Shumyatskiy, B.Z. Dokument № 5. Zapis' besedy I.V. Stalina, K.Ye. Voroshilova s B. Shumyatskim vo vremya prosmotra fil'ma “Vesyolyye rebyata” 21 iyulya 1934 g [Document 5: transcript of a Boris Shumyatsky’s conversation with Joseph Stalin and Kliment Voroshilov during the screening of “Jolly Fellows” movie]. (1934). *Joseph Stalin personal archives at the Russian State Archive of Socio-Political History*. Fund 558. Inventory 11. File 829. Sheets 69–74.
32. Stalin—Mekhlisu i Talyu o polemike v “Pravde” po povodu dzhaza 17 dekabrya 1936 g. [Stalin to Mekhlis and Tal’, on the jazz discussion in *Pravda*]. (1936). *Joseph Stalin personal archives at the Russian State Archive of Socio-Political History*. Fund 558. Inventory 11. File 773. Sheet 95.
33. Starr, S.F. (1983). *Red and hot. The fate of jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. Oxford University Press.
34. Starr, S.F. (1994). *Red and hot. The fate of jazz in the Soviet Union, 1917–1991*. Hal Leonard Corporation.
35. Sumbur vmesto muzyki: Ob opere “Ledi Makbet Mcenskogo uyezda” [Muddle instead of music: about the opera “Lady Macbeth of the Mtsensk District”]. (1936, January 28). *Pravda*, 27, p. 3.

Kirill V. MOSHKOW

Publisher and Editor of the Jazz.Ru Magazine (Moscow, Russia), Board Member at the Jazz Research Center in Yaroslavl (Russia)

МОШКОВ Кирилл Владимирович

Издатель и главный редактор журнала «Джаз.Ру», член совета Центра исследования джаза в Ярославле

editor@jazz.ru

**Daniel B. KRAMER, Grigoriy R. KONSON: Interview /
Интервью Григория Консона с Даниилом Крамером**

JAZZ IMPROVISATION AS A KEY CONCEPT FOR TRAINING CLASSICAL AND JAZZ MUSICIANS¹

**ДЖАЗОВАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ
КЛАССИЧЕСКОГО И ЭСТРАДНОГО ПРОФИЛЕЙ²**

Abstract. Grigoriy Konson speaks with jazz pianist Daniel Kramer about developing specific musical thinking in the process of teaching both academic and jazz musicians. Using rhythmic patterns of different jazz styles as a basis for jazz improvisation training, Daniel Kramer offers a unique methodology for analyzing any musical text, which he interprets as a multi-layered semantic and intonational-rhythmic whole, explained by analogy with a conversational message. Guided by the styles, intonations, syntax, and “dialects” of the musical “language,” the learners of jazz improvisation acquire both conditional freedom from musical text and the skill of deeper and more professional comprehension of its meaning and structure. The improvisation skill thus develops what Kramer calls “stepwise, horizontal thinking” and enriches the artist’s musical vocabulary and individual style.

To get the reader acquainted with jazz as a specific phenomenon, Kramer defines the fundamental elements of jazz culture, which reveal the interrelation between “beat,” “swing,” and “drive,” thus forming the idea of distinctive jazz aesthetics. As a result, similarities, traditions, and, on the other hand, significant differences between how the theme tune is developing in classics and jazz are rethought.

The author’s unique method for studying and analyzing musical compositions together with the students solves a whole range of critical objectives. The text is literally reconstructed anew; the musical discourse-context is recreated; and within it, the linguistic and symbolic nature of music is manifested, and the meaning of a particular piece, the “dialect” of a particular composer becomes available for the analysis and reproduction. Here, the rhythmic patterns are an accentuation instrument and a musical message form, an outline, within which the performer’s consciousness is playing with its individual ideas. When learning a language, one should master the alphabet before constructing phrases; in the same way, musical students gradually move from studying the basic structures to working with phraseology and “syntax.” The student and the musical piece enter into a dialogue, which is completely different from the simple reading of notes and applying musical canons. In this dialogue, the young musician acquires the necessary degree of freedom from the text while merging with its structural principles.

In addition to his traditional work with students, Kramer introduces his methods among his colleagues, teachers of music schools in different cities of Russia. Regardless of the genres they prefer, teaching improvisation is necessary for all musicians, for it has considerable theoretical and heuristic power and represents a unique paradigm of thinking.

Keywords: methodology, traditional jazz, jazz improvisation, swing, drive, beat, syncopation, academic musical art, contemporary music, musical phrasing, rhythmic pattern, transposition, crossover, third stream, harmony and melody

¹ Authors of the interview express their sincere appreciation to Anna D. Kramer for her assistance in preparing this text for the publication.

² Авторы публикации благодарят А.Д. Крамер за помощь в подготовке текста к печати.

Аннотация. Интервью Григория Консона с джазовым пианистом Даниилом Крамером посвящено проблемам развития специфического музыкального мышления в обучении как академических музыкантов, так и джазовых. Используя в качестве основы ритмические рисунки различных джазовых стилей в рамках обучения джазовой импровизации, Даниил Крамер предлагает уникальную методику анализа любого музыкального текста, который истолковывает как многослойно-смысловое и интонационно-ритмическое целое, проинтерпретированное по аналогии с разговорным сообщением. Ориентируясь в стилистике, интонациях, синтаксисе и «диалектах» музыкального «языка», обучающийся джазовой импровизации приобретает одновременно как условную свободу от музыкального текста, так и навык более глубокого и профессионального проникновения в его смысл и структуру. Искусство импровизации, таким образом, развивает то, что Крамер называет «ступенчатым, горизонтальным мышлением», обогащает музыкальный словарь исполнителя и его индивидуальный стиль.

Для знакомства с джазом как особым феноменом Крамер дает определения фундаментальных элементов джазовой культуры, раскрывающих взаимосвязь терминов «бит», «свинг», «драйв», понимание которых формирует представление о характерной эстетике джаза. В результате переосмысляются сходства, преемственность и вместе с тем существенные различия между принципами развития музыкальной темы в классике и джазе.

Авторская лаборатория анализа музыкального произведения с учениками решает целый спектр важнейших задач; текст реконструируется заново, воссоздается музыкальный дискурс-контекст, в котором проявляется языковая, знаковая природа музыки и раскрывается смысл конкретного произведения, «диалект» конкретного композитора. Ритмические рисунки здесь — инструмент акцентирования и форма музыкального сообщения, канва, внутри которой происходит игра индивидуальных содержаний в сознании исполнителя. Так, постепенно от изучения элементарных музыкальных структур, подобно изучению языка с освоения алфавита, а затем построению речи, студенты переходят к работе с музыкальной фразеологией и «синтаксисом». Между учеником и произведением устанавливается диалог, существенно отличный от простого чтения нот и знания музыкальных канонов. В этом диалоге музыкант приобретает необходимую степень свободы от текста при глубочайшем проникновении в его структурные принципы. Помимо традиционной работы с учениками, Крамер внедряет свои методики среди коллег — педагогов музыкальных училищ в разных городах России. Независимо от принадлежности к жанру, обучение импровизации необходимо любому музыканту, так как он, обладая значительной теоретической и эвристической мощью, должен представлять музыкальную парадигму мышления в целом.

Ключевые слова: методология, традиционный джаз, джазовая импровизация, свинг, драйв, бит, синкопирование, академическое музыкальное искусство, современная музыка, музыкальная фразировка, ритмическая схема, транспонирование, кроссовер, третье течение в музыке, гармония и мелодика

Григорий Консон (в дальнейшем Г.К.). *Даниил Борисович, мне не раз случалось бывать на ваших концертах, помимо того, что наши пути пересекались в выступлениях в России, Азербайджане, а также в совместной поездке на юбилейные Олимпийские игры в Атланте в США, организованной Международной программой «Новые имена». И всегда, когда Вы появлялись на сцене, Вы «зажигали» зал и были любимцем публики. У Вас, по видимому, есть своя специальная методология успеха?*

Даниил Крамер (впоследствии **Д.К.**). Спасибо за добрые слова и вопрос. Да, действительно, мною разработана методология обучения классических музыкантов джазовой импровизации, эстетике джаза, его фразеологии и ритмике. Эта методология позволяет классическим академическим музыкантам любого типа образования (начального, среднего, высшего) за сравнительно небольшой период времени (зависит, конечно, от уровня таланта и качества предварительного образования) освоить базовые импровизационные техники и понять сами структурные рисунки мелодии и ритма. В среднем мой опыт показал, что можно обучать импровизации, начиная с четвертого класса ДМШ, а особо талантливых — с третьего или второго. Это зависит от того, какая у студента была предварительная подготовка. Я не в курсе, остались ли у нас в ДМШ занятия ритмикой, но те, которые вспоминаю, не готовили к знакомству с тем, что называется современными ритмическими структурами даже в академической музыке. То есть в современной музыке многообразные (не обязательно настолько сложные, как, например, у Астора Пьяцоллы) ритмические музыкальные структуры требуют от академических музыкантов усиленного выучивания. И, кстати, когда я играл с симфоническим оркестром концерт Дидье Локвуда, это было видно. В то же самое время моя джазовая подготовка, в данном случае — ритмическая, в академической музыке позволяет об этом не думать, потому что ритмические структуры (не все, но 80%) мне знакомы, и уже ничего не нужно считать — эту структуру и ее развитие знаю. Это то, что касается ритма.

Г.К. *Зачем нужна джазовая импровизация для академических музыкантов?*

Д.К. Причин несколько. На собственном опыте и на опыте своих учеников, на опыте 10-летней работы в Московской консерватории, где я превратил класс в своеобразную лабораторию, понял, что множество классических музыкантов сильно зациклены на тексте и не понимают, что происходит внутри этого текста. Не понимают ни гармоническую структуру, ни мелодическую, оценивая текст лишь с точки зрения динамики, агогики и фразеологии. Причем с точки зрения фразировки, музыкального вокабуляра работать с текстом классические музыканты нередко не умеют. Я не говорю обо всех. Речь идет о среднем уровне музыкального дара. У исполнителей высшего уровня это чаще происходит на уровне инстинкта, а другие интуитивно музыку не понимают, ввиду чего задаются вопросом: в чем отличие моей игры от интерпретации Владимира Горовица, я вроде делаю то же самое?

Отличие это иллюстрируется шуточной фразой, которую я произносил в присутствии своих учеников, не меняя ни выражения, ни акцента: «оно, конечно, ежели, хотя, опять, однако ж, все-таки и где-то, пожалуй, весьма и даже очень, но не всегда, а только в пятницу вечером, если слева». И средний уровень академических музыкантов играет примерно таким образом. Они знают слова, могут их соединять, спрягать, склонять и строить из них фразы, только во фразах нет смысла, и эти музыканты искренне не понимают, чем они в своем мастерстве отличны от Горовица.

Вот это смысловое наполнение, понимание музыкального смысла фразы, превращение музыки Бетховена в нормальный человеческий язык и есть то, почему мы удивляемся, сталкиваясь с гением Святослава Рихтера — он просто разговаривал языком Бетховена, отсюда его знаменитая простота. Иллюзия простоты возникает, если все умеешь и должен просто рассказать на языке композитора идею музыкального произведения, также владея этим языком, как мы непринужденно и естественно владеем русским. Разумеется, это не так просто

и требует сосредоточения и интенсивных занятий. И результатом исполнительского мастерства Рихтера был просто разговор на языке Бетховена или Шуберта.

Импровизация недаром, на мой взгляд, была обязательным предметом в тот самый период, который мы называем классикой, и все те музыканты, на которых мы ориентируемся, владели импровизацией в совершенстве. Владел Моцарт, Бетховен, Шопен — великий импровизатор, у которого все его пассажи полностью соответствуют стандартам джазовой импровизации. Они фразеологичны и представляют собой ускоренные мелодические построения. То же самое касается Баха. Его драйв, то есть непрерывный ритмический поток близки джазу, и некоторые джазовые музыканты, в том числе и я, склонны считать первым джазменом именно Баха. Такое представление связано именно со специфической ритмической структурой, потому что, когда мы произносим слово «джаз», мы имеем в виду в первую очередь не мелодию, не джазовую гармонию, на которую, казалось бы, вначале ориентируется ухо, — нет. Произнося слово «джаз», мы первым делом подразумеваем особый, легко узнаваемый ритм. Именно ритмическая структура джаза, а не что-либо другое, отличает его от иных музыкальных жанров. Если мы рассмотрим музыкальное наследие какого-либо классика с точки зрения гармонических структур, то, скажем, Равель не так уж далек от джаза, а пониженные ступени у Шостаковича — это как раз то, что происходит в джазовой музыке в ладовых структурах.

Существует концепция Джорджа Рассела³, суть которой заключается в том, что он пытался превратить блюзовые пониженные ступени в лидийский лад, так называемая «лидийская концепция Рассела», то есть четвертая повышенная вместо пятой пониженной. Эта концепция совершенно не прижилась. Джазовые музыканты-практики встретили ее с улыбкой, пожалы плечами и сказали: «ну повышай свою четвертую, если хочешь». Хотя это целый научный труд. Я его не без интереса в свое время прочел, и моя реакция была такая же. Пожал плечами и сказал себе: я — практик, думать о повышении или понижении ступеней во время импровизации мне некогда. Не могу же я думать о произнесении буквы «р» во время разговора. Это делается неосознанно. Точно также у любого импровизатора рассуждать об этом нет времени. Поэтому все то, что я разработал, предназначено для того, чтобы музыкант не думал, какие ступени он берет, какие ноты, чтобы он разговаривал, сидя или стоя за инструментом так же свободно, как мы сейчас разговариваем. То есть мы должны отдать себе отчет, что за долю секунды до произнесения слова мы понятия не имеем, какое слово скажем. У нас работает два уровня мышления — подсознательный и сознательный. В процессе импровизации подсознание работает с механикой и технологией, а сознание определяет генеральное направление.

Хочу рассказать о технологии. Итак, подсознание выбирает слова из моего словаря, из моих знаний. Именно поэтому мы говорим, что музыкант играет своим слуховым багажом. В данном случае импровизатор играет и слуховым багажом, и словарным запасом. И чем шире этот словарный запас, тем шире горизонты возможностей в импровизации. Но даже богатый словарный запас, образно говоря, не гарантирует ум. Поэтому я могу обучить импровизации любого, даже слона, но Оскаром Питерсоном он, скорее всего, не станет. Просто потому что я могу обучить слона говорить «мама», «каша» и «дай» и, может быть, в некоторых случаях могу научить его соединять эти слова в осмысленные фразы, но «Войну и мир» он не напишет.

Г.К. А прочитает?

³ *Russell G. Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Concept Publishing Co., 1953. 252 p.*

Д.К. Не знаю, но не напишет точно, потому что импровизатор — это именно писатель.

Г.К. *Сможет ли он стать хорошим слушателем?*

Д.К. Слушателем — да, и настоящим ценителем, безусловно.

Г.К. *То есть Ваша методология работает и как просветительское учение?*

Д.К. Не просто работает, а прекрасно работает. Теперь студент будет слушать не только профессионально, но и с большим удовольствием, он окажется способен глубоко погрузиться не только в джаз, но еще и по достоинству оценит построения Баха, оценит любые структуры, которые находятся внутри музыкальной ткани.

Г.К. *В таком случае можно сказать, что Ваша методология универсальна?*

Д.К. В целом да. На примере джаза с ее помощью можно учить всему остальному. В принципе, ту же технологию, убрав джазовую гармонизацию и джазовые пониженные ступени, можно применять к другим областям музыкального искусства. Именно поэтому в своих импровизациях я могу свободно оперировать языком Баха и Моцарта как чистым и беспримесным языком, так и переиначенным на джазовый манер.

Г.К. *Да, действительно, на память приходит, как в 1996 году Вы в Международной программе «Новые имена» работали с молодыми музыкантами, в частности, со мною, Денисом Мацуевым, Денисом Буряковым и др., исполняя, например, джазовые импровизации в стиле Баха.*

Д.К. В этом ничего сложного нет, поскольку если ты владеешь методологией, базовыми структурными принципами языка, у тебя есть необходимый словарный запас и есть мысли, то дальше нет проблем. Владея словарным запасом и технологией его применения, ты дальше можешь изъясняться на любом языке, которым владеешь. С необходимостью подобного применения я постоянно сталкивался на музыкальных фестивалях. Как-то в Праге играл на фортепианном фестивале в Рудольфинуме, где был венгерский пианист Жолт Калтенекер. Меня просто поразило его владение языком Ференца Листа, то, как он пользовался им в джазовых импровизациях, а ведь это потруднее, чем оперировать языком Моцарта. Чисто технологически — это намного сложнее, но он владел им в совершенстве. А в Польше есть огромное количество замечательных музыкантов, работающих с языком Шопена. Среди польских джазменов выделяется Анджей Ягодзинский, который развивает темы Шопена в русле традиционного джаза.

Моя технология, которая за 10 лет ведения факультатива по джазовой импровизации была разработана и апробирована в Московской консерватории, предназначена для того, чтобы значительно повысить общий уровень современных музыкантов, поскольку большая часть современной музыки структурируется либо элементами джаза, либо языком джаза, либо джазовыми ритмами, а не всеми этими составляющими одновременно во взаимной связи друг с другом. За примерами далеко ходить не надо. Я вспоминаю, как мы с Максимом Венгеровым играли один из вальсов Сен-Санса на фестивале под Парижем в 2005 году. Я выступал в роли классического музыканта.

Г.К. *А что это был за фестиваль и в каком городе?*

Д.К. Это фестиваль «Violons Croisés», организованный Дидье Локвудом в маленьком городке Дамари-ле-Лис под Парижем. Он в большей степени джазовый, но все же музыкальный, поскольку там исполняется не только джаз. Мы играли там дуэтом произведения Сен-Санса, и для меня, несмотря на принадлежность к джазовой музыкальной культуре, не представляло трудности исполнять классику. Ответ, казалось бы, прост, — я все-таки имею академическую подготовку. Вместе с тем, даже не имея ее, мне было бы легко играть и

джаз. Академическая подготовка мне в этом никак не мешает. Напротив — помогает. Мешала вначале, когда я не знал, как ее использовать. То есть академическая подготовка включает в себя навыки и умения, которые нуждаются в профессиональной и тщательной реинтерпретации, если перед нами стоит цель научиться применять их в джазе, что по-своему является необычайно трудной задачей.

Г.К. *А что нужно знать, для того чтобы классическое образование правильно использовать?*

Д.К. Необходим специально подготовленный педагог, который в формате стандартного образовательного процесса или мастер-класса расскажет и продемонстрирует, как это правильно делать. Или педагог, который знает, как поставить руку, изменить акцентировку, постановку кисти, если ты играешь джаз.

Г.К. *И в чем все-таки суть вашего подхода?*

Д.К. Прежде всего начинаю менять ритмическое мышление музыканта. Здесь нужно знать три основных джазовых термина — «бит», «драйв» и «свинг». И эти три термина в данном контексте — не теоретические, а практические, которые мы используем в игре. Бит имеет два значения. Первое в дословном переводе означает удар. В джазовой музыке понятие «бит» является способом акцентировки. Два основных бита — это «офф-бит» и «фор-бит». Офф-бит — акцентировка на вторые слабые доли. В основном он используется в чистом виде в старых джазовых стилях, таких как «регтайм», «страйд». А от этих видов офф-бит перешел в современный рок-н-ролл.

Вторая разновидность бита — «фор-бит». Американские теоретики называют его «неакцентированный четырехчетвертной». Акценты здесь ставятся на каждую четверть. Психологически для классического музыканта прочувствовать это достаточно трудно, поскольку мы мыслим от какой-либо сильной доли. Нам нужна точка опоры, точка отсчета.

Г.К. *Какие именно американские теоретики?*

Д.К. Если мне не изменяет память, это было у Д. Коллиера⁴. В чем здесь секрет? Можно от природы обладать чувством и умением слышать каждую четверть одинаковой, но вся классическая музыка построена на ощущении сильных долей. И вся она «танцует» либо от «раз», либо от «раз-и-три». Джазовая же музыка отталкивается от ритмической схемы «два» и «четыре», причем не просто так. Это надо еще уметь слышать и воспроизводить. Ведь русская народная музыка тоже «умеет танцевать» от «два-и-четыре». Но это не значит, что это джаз. Примерно об этом на одной из своих лекций в Канаде говорил Уинтон Марсалис. Надо уметь чувствовать это «два и четыре» иначе, чем многие народные стилисты. Точно так же свою специфику имеет джазовая триоль. Я всегда показываю студентам джазовую триоль, сравниваю ее, скажем, с триолью третьей части Фортепианного концерта Моцарта № 22 (К. 482). Там очень многое может отталкиваться от второй доли. Она идет то от третьей доли триоли, то от первой, но это не джаз. Для классических музыкантов я нашел очень простое решение этой проблемы. Не знаю, нашел ли его кто-нибудь еще. Просто считать «на раз» и больше ни на что. То есть вместо «раз-два-три-четыре» считать «и-раз, и-раз, и-раз», пропуская все слабые доли внутрь, и тогда все четыре четверти получаются одинаково сильными.

Г.К. *Можно пример?*

Д.К. Любой свинг. Он именно так и считается. Потом он уже никак не считается, ты его просто чувствуешь. Это происходит так же, как вначале мы тренируемся произносить

⁴ Коллиер Д.Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 392 с.

звук «Th» в английском языке, а потом делаем это автоматически. Надо научиться считать «и-раз, и-раз», а потом это происходит автоматически, ты свингуешь, и без этого ты никогда не почувствуешь, что такое драйв — второй термин, к которому мы вернемся.

Итак, мы обсудили первое значение бита. Второе значение труднее — это соотношение ощущаемого и реального ритма. Реальный ритм — это тот, что задается либо самим собой, либо сопровождающим тебя ансамблем, чем угодно задается, в зависимости от контекста. Он задан, и ты в нем играешь. Твой ощущаемый ритм может совпадать с реальным, а может и не совпадать. Именно поэтому джазовые музыканты часто отстают от основного драйва, который идет вперед, — в этом коренное отличие классического ансамбля от джазового. Классический ансамбль при отставании музыканта или его уходе вперед ловит его. Джазовый ансамбль не только не ловит, он стоит, как стена, давая возможность своему солисту играть с точно идущим ритмом. Именно поэтому свинг можно сравнить с натягиванием лука, где сопровождающий ансамбль — это основа лука, а солист — тетива. В зависимости от его мастерства, он умеет так натянуть тетиву, чтобы стрела точно ушла далеко. Это отставание играет в джазовой музыке важнейшую роль, никогда джазовый солист не опережает ритм, он идет либо вместе с ним, либо отставая. Это свинговое отставание, которое может как угодно приближаться к следующей доле, но никогда не совпадет с ней. Оно коренным образом отличается от отставания в любой народной музыке, где все движение идет плавно. А в джазовой музыке это отставание происходит мгновенно и тут же догоняется на паузе или на любой мелкой длительности. Для пианиста в этом плане очень важно обладание навыком, которому я всегда посвящаю отдельное время на мастер-классах, — рассинхронизации рук, когда левая рука достаточно автономно работает от правой, и музыкант превращает левую в сопровождающий ритмический ансамбль, как говорят в джазе, в ритм-секцию. А правая рука выполняет функции солиста.

Второй термин джаза — это «драйв». Определить драйв крайне просто — это непрерывный и безостановочный ритмический поток. И в поддержании его как раз состоит суть работы ритм-секции. При этом амплитуда перехода со звука на звук, с доли на долю, скажем, у контрабаса (основные инструменты, обеспечивающие драйв в джазовой музыке, — контрабас и ударные), отличается тем, что в классике она плавная и представляет собой плавную лигу. Произнося термин «лига», я не имею в виду «легато». А в джазовой музыке амплитуда похожа на график биения сердца, где четыре пятых представляют прямую линию, но только одна пятая имеет вид своеобразного всплеска. Это и есть момент перехода на следующий звук — называется «прием накат», потому что возникает ощущение, как будто ты каждую следующую долю нагоняешь, что опоздал ее взять. Но в тот момент, когда понял, что опоздал, она как раз появится вовремя. Очень хорошо иллюстрирует термин «драйв» стиль «буги вуги», поскольку это и есть ритмический блюз, основанный на ощущении драйва. В нем нет особой мелодики, там все основано на различных типах ритма, главное — на непрерывно идущем драйве. Мне очень нравится высказывание Эллы Фитцджеральд, которая сравнила этот тип ритмизирования с движением поезда. В ее метафорическом поезде мы видим мощный паровоз и очень много тяжелых вагонов. Надо представить себе ощущение, когда паровоз тянет огромный поезд с нагруженными вагонами. Пока стоишь снаружи, ты как бы *видишь* идущий поезд. А внутри поезда происходит огромная работа. Вагоны тянут паровоз назад, паровоз тянет вагоны вперед, а при этом постоянная скорость поезда неизменна. Для этого паровоз должен непрерывно работать вперед.

Наконец, переходим к термину «свинг». Его все знают, но мало, кто понимает, что он значит. При этом определений свинга в джазовой музыке очень много. Большинство из них, на мой взгляд, абсолютно правильные. Но ни одного точного нет и быть не может. Я тоже предложу свое определение свинга, и мы поймем, почему оно не может быть точным. Свинг определяется как естественное синкопирование на основе постоянного бита при непрерывном драйве. Перевожу на человеческий язык: непрерывное синкопирование на основе постоянного, ощущаемого и реального ритмов, где эти синкопы и мелодии отстают от реального ритма или играют вместе с ним. Билли Тейлор в свое время сказал, что «джаз — это игра акцентов». Могу добавить, что джаз — это еще и игра ритмов, причем при непрерывном драйве, когда вторая часть бита, то есть реальный ритм обладает драйвом. Непрерывный, идущий вперед, неостановимый ритмический поток. В этом случае возникает вопрос: что значит естественное синкопирование? Тут мы и приходим к пониманию, почему свинг не может быть некой постоянной фиксированной величиной. Дело в том, что это естественное синкопирование и есть выражение индивидуальности солиста. Оно объективно и ни у кого не может быть одинаковым. Есть некие каноны, по которым обучают основам джазового синкопирования. Скажем, есть в академическом мире ошибочное представление, что синкопа в джазовой триоли приходится на третью долю, но это не так. Синкопа в джазовой музыке, как минимум, находится где-то между восьмой с точкой шестнадцатой и триолью с обратной стороны. Часто встречаются такие ритмические стили свинга, где такая триольная синкопа находится на уровне шесть-четыре после точек. Такое тоже возможно. А на уровне оркестрового традиционного свинга она примерно там может быть и находится. Это так называемая тяжелая синкопа, которая почти примыкает к следующей доле.

Г.К. *Вы говорите о традиционном свинге в академической музыке?*

Д.К. Нет, традиционный свинг классического джаза 1930-х годов, оркестровый свинг джаз-бэндов. Такой свинг встречается у Дюка Эллингтона, Джимми Лансфорда, у многих бэндов тех времен.

Г.К. *А почему Вы думаете, что потом произошел такой переход от традиционного свинга на менее традиционный?*

Д.К. Потому что после 1940-х годов, когда, к власти пришли Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи и компания, изменились темпы, и джаз перестал быть танцевальной музыкой. Изменился тип ритмизирования, тип исполнения, фразировка. Такая тяжелая синкопа и обычная традиционная джазовая триоль превратились в то, что я называю скрытой триольностью, когда при быстрых темпах физически невозможно исполнять тяжелую триоль. Просто не получится. Поэтому само собой появилась триольность, которая больше напоминает дуоль с акцентом на каждую вторую. А хороший джазовый музыкант начинает играть с акцентами на слабые и на сильные доли в быстром темпе и в нужной фразировке.

Г.К. *И в этом проявляется индивидуальность джазового музыканта?*

Д.К. Конечно. Насколько красиво и убедительно он сумеет это сделать. Акценты — это то же самое, что акцентировка в человеческой речи. Я могу говорить с разными акцентами — все это будет русский язык, но с акцентировкой.

Г.К. *А как вам все-таки удастся научить этому своих студентов?*

Д.К. Мое убеждение, что для этого учитель должен быть играющим «тренером».

Г.К. *Принципиально ли различие между преподавателем-теоретиком и преподавателем-практиком?*

Д.К. Прежде всего джазовая музыка основывается на том, что мы снимаем музыкальный текст на практике. Импровизатор работает на слухе. Он постигает музыку по нотам не внешне. Чтобы научиться «снимать музыку по нотам», мы вначале заводим несколько нотных тетрадок. На одной, например, пишем 1–4–1, на другой — 1–7–1, на третьей 1–4–5, потом 2–5–1, 3–6–2–5–1. То есть с помощью технологий съема мы в своей практике начинаем развивать нечто совершенно иное. С помощью этих тетрадок и съема мы развиваем иной тип музыкального мышления, потому что джазовому музыканту, ограниченному только гармоническим типом мышления, невероятно трудно играть свободно. Пока джазмен построит этот несчастный доминантсептаккорд минус 5 минус 11 плюс 13, он сойдет с ума, особенно, если начнет это делать в тональности Фа-мажор, а потом поймет, что перетранспонировался в Соль и теперь находится в Ля-бемоль-мажоре, а после — в до-диез-миноре.

Г.К. *А какой иной путь Вы выстраиваете?*

Д.К. Ступенное мышление. Это похоже на каподастр у гитары. Обладая ступенным мышлением, мы можем, выучив фразеологию в различных тональностях и, поняв, как обыгрывается 2–5–1, перенести фразу в любую тональность любым способом. Но это я забежал вперед. Итак, мы начинаем «снимать» ноты. Мы делаем это по порядку: сначала соло солиста. Снимаем басовую линию, гармонию. Дальше начинается детальный анализ. Анализируем, как каждую гармонию обыграл солист, что происходит в басовой линии и каким образом — ритмически, гармонически, помогла ли солисту ритм-секция? Или, если играет пианист, то нам важно понять, что сделала его левая рука, в каком месте она просинкопировала и какими альтерациями обыграла гармонию, причем какая стыковка при этом получилась. Это означает, что мы развиваем не только вертикальное, но и горизонтальное мышление у музыканта. И это горизонтальное мышление в любой момент выручит его, как только он заблудился в Бахе.

Я очень часто сталкивался с тем, что даже замечательные академические музыканты теряются, ошибаясь в выученном тексте. Когда в 1982 году проходил Международный конкурс им. П.И. Чайковского, приехал пианист Франсуа Кердонкюф. Он вылетел с первого тура. Этот человек к тому моменту обладал премией королевы Елизаветы. Он играл, если мне не изменяет память, до-диез минорную прелюдию и фугу Баха из второго тома ХТК. Бледненко, серенько сыграл прелюдию, и моя харьковская учительница Елена Владимировна Иолис (опытнейший педагог, работавший в харьковской средней специальной музыкальной школе, где я проучился с 4 по 11 класс), сказала: «он боится и Баха не доиграет». Это она сказала еще во время исполнения Прелюдии. И оказалась абсолютно права. Не успел он начать фугу, как где-то ошибся. Остановился. Мы с вами понимаем, что после такого срыва люди с конкурса слетают моментально. Он сделал вторую ошибку — попытался начать сначала. Но психология музыканта такова, что он в тот момент запомнил, где ошибся, потому что это произошло недалеко от начала произведения, и в результате эту ошибку преодолеть не сумел.

В свое время мой педагог Евгений Яковлевич Либерман рассказал мне об этом эффекте: «попробуем представить не очень широкий мостик через очень глубокую пропасть. Достаточно широкий, чтобы мы могли спокойно пройти по нему, если бы не существовало пропасти, ни о чем не думая и не заботясь. Как только мы представим себе, что слева и справа у нас дна не видать и внизу ревет поток, возникает страх. От страха функции сознания начинают перехватывать функции подсознания. И когда мы идем в обычном состоянии, то не

замечаем работу наших мышц или работу вестибулярного аппарата. Наше сознание исполняет только генеральные функции команд телу — вперед, быстрее, медленнее, направо, налево. А подсознание берет на себя технологию исполнения этих команд. Но как только мы чувствуем опасность, страх заставляет нас совершать главную ошибку — переводить функции подсознания в сферу осознанности, пытаться контролировать их сознанием. Мы же не способны это делать. В результате у нас в таком чрезмерно контролируемом действии возникает как минимум восьмидесятипроцентный шанс на ошибку, а в некоторых случаях и стопроцентный. Мы начинаем следить за своими движениями, идя по тропинке, по которой спокойно прошли бы с закрытыми глазами: осторожно поднимать ноги, расставлять руки в виде балансира. Делаем все, чтобы свалиться, потому что хотим удержаться. Это парадокс страха».

Такой парадокс и был решающим для Кердонкюфа. Андрей Эшпай, который был председателем комиссии, пожал плечами: «ну, что делать». Причем, никто еще не предполагал, что перед нами сидит великолепный пианист. Он отвратительно сыграл Баха. И председатель комиссии разрешил ему продолжить. В тот момент Кердонкюф явно осознал, что он уже окончательно проиграл, и с него спали все оковы. Он играл, по-моему, 12-ю сонату Бетховена. Я ее никогда особо не любил. Она, почему-то, не моя соната. Все эти вариации, перепевы, еще раз перепевы. Но Кердонкюф сыграл ее совершенно неожиданно, с каким-то французским шармом и даже подвальсирова в некоторых моментах, в которых никто не мог представить подобного. Публика была в восторге. Перед нами сидел великолепный профессиональный пианист, который больше ничего не боялся. Он стал играть музыку и разговаривать с аудиторией. Просто захотел на этом конкурсе сделать то, что называется «спеть лебединую песню». Мефисто-вальс, который всех потряс. Великолепный Чайковский. После его выступления, посоветовавшись, А. Эшпай спросил: «а можно еще раз Баха?». Для конкурса такого уровня это было совершенно нехарактерно. В тот момент моя учительница снова сказала: «в этот раз он прекрасно сыграет, он, наконец, забыл, где ошибся». И снова оказалась права. Действительно, Франсуа Кердонкюф сыграл заново Прелюдию и фугу, и мы услышали настоящего Баха. Причем французского. Бельгийско-французского Баха, сыгранного неожиданно и прекрасно. Позже в тот день вместе со студентами я вечером стоял под окнами комиссии Эшпая и орал: «Кердонкюф!». Мы упорно стояли и скандировали, потому что все за него искренне болели. Это был прекрасный музыкант.

Но это характерный пример того, что происходит, когда функции подсознания переводятся в функции сознания. Что же делать, ведь джазовый импровизатор в игре находится в непрерывном многозадачном процессе координации сознания и подсознания, совмещения автоматического и контролируемого. Он должен одновременно выполнять множество функций, обрабатывать звук, заниматься фразеологией, свинговать, слушать свой драйв, выстраивать форму произведения. Это в идеале делается точно так же естественно, как в нашем разговоре конструирую свое сообщение. Я ведь не читаю по бумажке, но выстраиваю форму своей речи, благодаря тому, что знаю материал.

Чтобы у музыканта возникло это особое понимание материала, мы развиваем несколько типов мышления. Тогда он становится способен увидеть, каким образом Моцарт построил гармоническую структуру. По данной методике он понимает это уже на второй-третий год обучения. Кроме практики, для этого ничего не требуется. Теперь музыкант просто видит это в тексте. Например, здесь Моцарт использовал 1–4–5, и нечего долго раздумывать. Если здесь ошибусь на 4-й ступени, мне просто нужно перейти в пятую и закончить

фразу. Иногда я показываю своим ученикам пример, где играю маленький этюд, к примеру, «Маленькую ночную серенаду», и прошу ребят сказать, где мне ошибиться и как. Могу сыграть соль-до-ми-соль-соль-соль-соль-си-си-до-диез. И что мне с этим до-диезом делать. Могу сыграть ми-бемоль, ля-бемоль в любой октаве. Могу сыграть любую ноту, в которой ошибся, и ни один человек, не знающий «Маленькую ночную серенаду» на уровне нотного текста, не поймет, что я ошибся. Это крайне просто. Но для этого нужно иметь, во-первых, ступенное мышление, во-вторых — не иметь желания начинать «от печки». Казусы случаются с кем угодно. Со мной они тоже бывали. Я, в свое время, в Самаре, играя с оркестром на закрытии сезона, забыл финал концерта Гершвина. Начал импровизировать. Закрытие сезона с Самарским филармоническим оркестром, дирижер Михаил Щербаков. К его чести, должен сказать, что он мою импровизацию угадал и обернулся на меня. Мы глазами договорились, что со следующей цифры я его поймаю. И поймались, хотя, конечно, у меня была некоторая паника, потому что ошибиться в игре с симфоническим оркестром — это совсем не то, что ошибиться в сольном выступлении. Я даже скажу, что у меня есть особая внутренняя молитва перед концертом. Я прошу послать мне такую ошибку, чтобы из нее родилась новая музыкальная идея.

Г.К. *Получается, если человек овладевает этой новой методологией импровизации, то это не просто полезно для классиков, но даже необходимо, причем независимо от направленности в жанре, если они будут заниматься классическим искусством, не будучи джазовыми музыкантами?*

Д.К. Конечно, но они смогут спокойно играть и всю современную музыку.

Г.К. *А почему это не нашло широкого применения?*

Д.К. Потому что это нелегко и требует такого же труда, как овладение академической музыкой.

Г.К. *А почему нельзя совместить овладение академической музыкой и джазовой импровизацией?*

Д.К. Можно, только это совмещение не практикуется, вместо этого ставят импровизацию как факультатив. Это ошибка образования.

Г.К. *Эта ошибка системы образования наблюдается только в России?*

Д.К. Нет, везде. Джаз преподается отдельно, классика отдельно. Джазовые музыканты в этом плане более прогрессивны. Они сейчас строят свою подготовку вместе с овладением основами академической музыки.

Г.К. *А академисты?*

Д.К. Академисты — нет.

Г.К. *Это или привычка? Или то и другое?*

Д.К. На мой взгляд, это часто объясняется отсутствием у преподавателя квалификации для преподавания джаза. Кроме того, в России это объясняется еще и бюрократическими обстоятельствами. Нужно менять всю методологию, все программы нужно прорабатывать заново, брать дополнительные места, менять расписание с классами. Но этим никто не хочет заниматься. В таком случае играет роль ментальность — мы сто лет так жили и проживем еще столько же.

Г.К. *А в Штатах, допустим?*

Д.К. Насколько я знаю, в Джульярде (но это не точно) существуют джазовые классы, где педагоги работают в контакте друг с другом, джазовые преподаватели с академистами.

В таких джазовых колледжах обучение джазу совмещается с обучением академической музыки. Это есть в Беркли и в Оберлине.

Но вернемся к тем тетрадочкам, на которых я остановился. С их помощью мы анализируем фразеологию. Вот, например, схема 2–5–1. Это прием, на котором иногда построены целые темы. К примеру, у Дюка Эллингтона его известная тема «Сатиновая кукла» основана на одном единственном приеме 2–5–1, который воплощает в себе ритм, гармонию, ступенную схему. Зная эту схему, видно, что она содержится в теме «Сатиновая кукла» и просто переходит из тональности в тональность. Поэтому мне не нужно сообщать: «так, я сейчас в Фа-мажоре, начинаю с Соль, потом у меня До, затем Фа». Обработав схему 2–5–1, я мыслю ею как единой системой. Более того, после этого расширение с 2–5–1 на 3–6–2–5–1 воспринимаю как 2–5, 2–5 и 1.

Г.К. *То есть мы имеем дело с переосмыслением тонального мышления?*

Д.К. И превращением его в ступенное. Отныне у нас не будет никаких проблем, когда мы после определенной тренировки импровизируем с нотным текстом.

Г.К. *А в чем заключается эта тренировка? И вообще, какой смысл технического зачета, скажем, у пианистов? Сдали гаммы, гамму фа-мажор в прямом движении, расходящемся, хроматическую, арпеджио, сдали одиннадцать арпеджио. Ведь все это есть в этюдах Черни, Мясковского, Крамера?*

Д.К. Как только я прошу своего ученика сыграть ту самую гамму Фа-мажор от ноты си-бемоль, начиная с третьего пальца, он, бедный, не знает, куда деваться. А прошу именно это и не просто так. Он должен уметь сыграть любую гамму в любой тональности, любом направлении, от любой ноты, от любого пальца. И тогда, попав в трудную ситуацию, этот музыкант будет обладать достаточным арсеналом средств и умений, чтобы из нее выйти. Ведь тот же Моцарт — это «страшный» композитор, не прощающий ни одной ошибки. Ошибиться в Моцарте — смерти подобно, как и ошибиться в Бахе. Очень трудно выкрутиться.

Могу сказать, что когда я преподавал в школе В.В. Стасова, то иногда умышленно толкал своих учеников под локоть и заставлял их играть дальше. Но до этого мы проводили некоторую работу. Во-первых, раскрывал им методику ухода от ошибки. Во-вторых, обучал гармоническому мышлению. Мы анализировали то, как Бах строит гармонию: прорабатывалось и вертикальное, и горизонтальное развитие. И третье: мы вычисляли и разучивали точки отсчета. Значит, если я в этом месте ошибся, то я таким-то образом могу перейти и начать с такого-то места. И, где бы я ни ошибся, с помощью освоенного типа перехода я прихожу, куда мне нужно, и дальше спокойно продолжаю. В результате после небольшой тренировки уже никакая ошибка, никакой рукой, ни в каком произведении Баха не вызывает никаких проблем.

Г.К. *Но на такой профессионализм требуется много времени. Я в детстве после присланной домой записки завуча школы, разгневанного моими гастрольными прогулами и приказавшего родителям по этому поводу незамедлительно явиться в школу, оставил учебу во втором классе, и все гуманитарные предметы прошел непосредственно дома. На этот поступок родителей, давно мечтавших изгнать меня из школы и ждавших только повода, подвигло одно казенное слово: «незамедлительно». А дома они-то уж знали, как распорядиться моим временем.*

Д.К. Вот именно, откуда учитель возьмет время, если ему сверху из методического кабинета спускается набор программ, которые он должен успеть выполнить. А после того,

как весь комплекс обязательных программ и учебных задач выполняется, его перепуганный ученик с дрожью в коленях выходит на академический концерт, вместо того чтобы воспринимать концерт как праздник. Он до смерти его боится. Его главная задача — не музыкальная, а техническая: сыграть без ошибок и с нужной интонацией ноты. Огромная ошибка. И система обучения импровизации эту ошибку нивелирует. Человек умеющий импровизировать, свободно обращающийся в музыкальном тексте и с горизонталью, и с вертикалью; человек, который потратил небольшое время на выучивание точек отсчета в той же фуге Баха, скажем, через каждые восемь тактов, такой музыкант способен наметить себе точку отсчета, но не просто через каждые восемь тактов, а найти где-то начало музыкальной фразы, с которой можно научиться талантливо переходить.

Основной вопрос для исполнителя в момент ошибки в том, чтобы четко понимать, что является меньшим злом в каждом конкретном случае. Просто остановиться и начать сначала или все же выкрутиться. И это так же вопрос твоего профессионализма и уровня концертного выступления. Что ты станешь делать, когда выйдешь на сцену и забудешь фугу Баха. В зале сидит тысяча человек, неужели ты остановишься или уйдешь со сцены, в гнев хлопнув крышкой инструмента. Или все-таки выкрутишься, причем так, что никто этого не заметит. В своем первом в жизни республиканском конкурсе я, дойдя до финала, играл токкату В. Гаврилина. И поскольку сильно волновался, в финале, конечно же, ошибся. Но с самого детства я интуитивно подбирал, импровизировал, пытался что-то сочинять. И тут, на каком-то инстинктивном уровне, нашел совершенно неожиданный выход. Я сымпровизировал паузу. Поднял руки и начал оттуда, откуда я помню. «Съел», наверное, тактов двенадцать—пятнадцать, не меньше, но успешно продолжил. Как мне потом сказала моя учительница, «инфаркт» в зале получили двое: моя мама и моя учительница, а заметили трое, поскольку в зале, помимо них двоих, был еще автор — Гаврилин. Он не стал заострять на этом внимание, и я получил первое место.

В своей концертной практике с 1984 года я не раз ошибался на сцене, в классике и в джазе. Что только со мной не происходило. В советские времена иногда выбивал из инструментов клавиши. Был случай, когда у меня вылетела клавиша и застряла прямо посреди инструмента, потому что рояль был плохо отремонтирован. В тот момент я играл дуэтом с Алексеем Кузнецовым, и мне надо было придумать, как обходить эту клавишу. Задачи, которые встают перед музыкантом, бывают самые разные. Случалось, что свет в зале неоднократно гас. Последний раз так было года три назад в Малом зале Московской консерватории. Я играл дуэтом вместе с Ромой Мирошниченко и у нас погас в зале свет, а потом электричество и вовсе отключилось. А раньше с тем же Романом мы играли на джазовом фестивале, и у рояля поставили стул с ножками на пружинах, на который ты садишься, а ножки разъезжаются. Я случайно привстал, пока играл, и эти ножки сошлись, но я-то этого не знал. В результате свалился со сцены и разодрал себе руку об угол комбика. Даже не заметил этого. Поднялся на сцену, и мы закончили вещь. Только не понял, почему странно затих зал. Роман, как будто ничего не произошло, перехватил партии и тут же продолжил играть, просто добавив иногда гармонию. Он сориентировался мгновенно, хотя сидел ко мне спиной и просто услышал, что не стало аккомпанемента, а значит, что-то случилось. Это и называется импровизатор.

Г.К. Ну, когда мы в 1997 году были с Вами в Баку на фестивале «Дни России в Азербайджане», Вы за кулисами в ожидании своего выхода на сцену со свойственным Вам артистизмом рассказывали не о таких драматических событиях, а о том, как в каком-то

городе на гастролях Вы как бы поставили ноги на педали, а их там давным-давно не было. Изобразили их отсутствие жестом Волка из мультфильма «Ну, погоди», делающего «ладушки» вместо схваченного им Зайца. Мне тогда было уже 15 лет, но смеялся как маленький.

Д.К. А мне тогда было не до смеха. Кроме того, в нашем деле крайне важна скорость реакции на события во время выступления. Ее развивает импровизация. Мозг импровизирующего музыканта все время работает в экстремальном режиме. То есть, когда играет выученный текст, поскольку задействована еще пальцевая память, и в принципе, музыкант, заучивший пассажи, находится в достаточно спокойном состоянии, он не работает. Сознание, как уже говорилось, диктует основные направления — громче, тише, быстрее. А подсознание занято технологией и пальцевой памятью. Но стоит этому процессу дать трещину, почувствовать в каком-нибудь месте неуверенность, как мы попадаем в ситуацию тропинки над пропастью.

Г.К. А кто еще занимается этим в России и в других странах?

Д.К. Насчет других стран не знаю. В России, кроме меня на этом уровне методологии импровизационного мастерства, подготовкой классических академических музыкантов, насколько я знаю, не занимается никто. Этим прекрасно владеет Валерий Гроховский, декан факультета Музыкального искусства эстрады РАМ им. Гнесиных⁵.

Г.К. Из наиболее успешных учеников, кто это освоил, кого могли бы назвать?

Д.К. Петр Айду достаточно успешен. Из моих подопечных, кого я учил джазу, но которые пошли по своему пути, — Денис Мажуков, на сегодняшний день он стал прекрасным рок-н-рольщиком. Екатерина Черноусова, которая сейчас является членом Союза композиторов и наравне владеет как современной композицией, так и джазовым стилем. Выступает как пианистка, вокалистка и аккомпаниатор, академист и джазмен.

Г.К. Как вообще появилась идея в Московской консерватории преподавать джаз?

Д.К. Дело в том, что в конце 80-х (я пришел в джаз в начале 80-х) я столкнулся с тем, что, что бы я ни делал, из меня получался классический музыкант, и я со всех сторон от коллег слышал: «это здорово, но это не джаз». Это преследовало меня много лет, причем настолько, что, когда записал диск с Государственным струнным квартетом им. М.И. Глинки, в предисловии мною специально была добавлена фраза: «это не джаз, и не должно им быть». В этом альбоме концентрированно дано то, что называется «третьим течением» в музыке.

Г.К. А что это означает?

Д.К. Когда я начинал, то не очень хорошо понимал, что такое «third stream». Это не кроссовер, это именно третье течение. Хотя, на мой взгляд, и Гюнтер Шуллер, и Леонард Бернстайн, которые считаются основателями третьего течения, ошиблись. Они решили, что основные два — это классика и джаз, но совершенно забыли про фолк. Я бы даже сказал, что тогда это не «third stream», а «forth stream», где на сегодняшний день используются и элементы фолка тоже. Естественно, провозвестником третьего течения мы считаем Джорджа Гершвина, так как он использовал классические формы, наполнив их джазовым или полуджазовым языком — языком классики с элементами джаза. Зная это, мы, конечно, ни в коем случае не станем называть «Rhapsody in blue» «Рапсодией в блюзовых тонах», так

⁵ Впоследствии в этом же вузе также занял должность проректора по среднему профессиональному и пред-профессиональному образованию (прим. ред.-сост.).

как она вовсе не в блюзовых тонах и не «Голубая рапсодия». «In blue» — это идиома, обозначающая некое особое эмоциональное, трансовое состояние музыканта, поэтому отмеченное произведение — это рапсодия в настроении «blue». Она не джазовая. Хотя в ней есть пониженные ступени, элементы блюзовых нот и блюзовых тонов, но не более того. И Гершвина мы считаем провозвестником и первопроходцем третьего течения, но основателями, конечно же, являются Бернштейн и Шуллер, последний больше как теоретик, а первый — в качестве и теоретика, и практика. Я тогда об их опытах не знал и на своем первом выступлении в 1984 году на Витебском фестивале играл Этюд собственного сочинения, который назвал «Кредо»⁶. Этот Этюд соединил в себе язык Баха и Бетховена, с одной стороны, и язык Чика Кория — с другой. Это те языки, которыми я в тот момент «дышал». Джазовое сообщество отреагировало на меня с изрядной долей скепсиса. Помню, как Алексей Баташев, выводя меня на сцену сказал: «это очень храбрый мальчик, он сейчас будет соло играть джаз». Я был, как вы сами понимаете, в восторге от такого представления. Поскольку я не владел тогда собственно джазом, а все, что делал, делал со слуха. И непрерывно сталкивался с тем, что моя классическая подготовка мне мешала что не удивительно, так как совершенно не умел ею пользоваться.

Г.К. Кто были вашими джазовыми учителями?

Д.К. Впервые на уроки джаза я пришел к Леониду Чижикю (получил у него шесть уроков). Вообще на пути к освоению джаза у меня было два главных учителя. Два урока взял у Михаила Есакова, прекрасного музыканта 1980-х годов. Гитарист он замечательный, боповый, традиционный, но главное — отличный педагог. Человек, который за два урока просто разложил мне джаз по полочкам, и я так же поступаю со своими учениками. И вторым учителем джаза был Чижик, который на первом же уроке, слушая мои попытки импровизации, сказал мне: «Даня, ты слишком добросовестен, слишком хорош». Я тогда не понял, что это означает. А джазовая импровизация не строится как классика, у нее не такая динамическая линия. В джазовой мелодической линии существуют так называемые пропадающие ноты, которые только подразумеваются. Есть яркая акцентировка, причем двух видов. С одной стороны, это может быть именно акцентировка, а с другой — нормально сыгранная на среднем уровне нота, которая обрамлена двумя пропадающими нотами, из-за чего выглядит как акцент. Этим динамическим арсеналом джазовой музыки я пользоваться не умел. Просто не знал, что джазовая музыка такая. Поэтому джазовые пассажи и мелодические обороты исполнял, как если бы в этюдах Черни, — добросовестно и точно выигрывая каждый звук, не умея свинговать, а играя эту самую классическую триоль, где третья нота триоли была точно там, где ей следовало бы находиться при интерпретации Бетховена. А это уже проблема педагогическая.

Чтобы создать институцию, которая будет вправе называться полноценной джазовой школой, обучать надо прежде всего не студентов, а педагогов. Я делал это однажды в Тольятти. Организовал там класс педагогов. Раз в два-три месяца приезжал туда, курировал их, а потом слушал, как они занимаются со своими студентами. Но до этого прошел свою школу. И когда начал искать, проводить самостоятельные опыты, один из тех, кто хорошо ко мне относился — Георгий Бахчиев, сказал мне правильную вещь: «ты должен доказать, что ты джазмен. Ты должен завоевать кредит доверия и тогда ты можешь делать все, что хочешь». Тогда я построил другую стратегию своей жизни. Стратегию шоковой терапии.

⁶ В советские времена была цензура, и мне так его назвать не разрешили, поэтому в сборнике музыкальных произведений он называется «Вдохновение».

Смысл ее был в том, что я сознательно ждал несколько лет, овладевал только джазом, и меня уже все похоронили как классического музыканта. А когда утвердилась репутация джазмена, и с именем Даниила Крамера стал ассоциироваться джаз, я впервые вышел на сцену с 22-м концертом Моцарта. Я убивал двух зайцев одним ударом и делал это сознательно (сейчас той проблемы больше нет, поэтому льщу себе мыслью, что значительный вклад в происходящее сегодня внес я). Мне стало очевидно резкое разделение аудитории в концертном зале. Джаз — это одна аудитория. Классика, причем классика симфоническая или оперная, — это другие аудитории. Оперная публика не очень ходит на квартеты. А любители квартетов не любят ходить на оперу. И я поставил себе как одну из целей объединить аудитории, причем не только классической и джазовой, но и роковой, джазовой, академической, педагогической, дилетантской, профессиональной. Объединить аудитории самых разных вкусов и предпочтений.

Г.К. *То есть в этом заключается уникальность Вашего образовательного метода?*

Д.К. Не только. Стиснув зубы, я начал писать этюды для детей. Это очень трудно, но я поставил себе далеко идущую цель. Те, кому сегодня двенадцать, через пять лет придут на мои концерты, и я хочу, чтобы они понимали, что я делаю.

Г.К. *Получается такой просветительский аспект в контексте подготовки музыкантов?*

Д.К. Совершенно верно. Я хотел, чтобы аудитория не просто слушала ноты, а еще и понимала, о чем я им говорю. Техничному пианисту трудно писать этюды в расчете на детей третьего-пятого классов. Но я пошел по этому пути. На сегодняшний день эта задача, если и стоит, то гораздо в меньшем объеме, я дал очень много смешанных концертов по стране.

Г.К. *А кто еще дает такие концерты?*

Д.К. Сейчас уже многие. Сегодня синтезирование, эклектика находится в тренде. Алексей Подымкин, прекрасный джазовый пианист, сделал программу из мелодий кино, тоже объединяя аудитории любителей музыки кино и джаза. Джазовая певица Анна Бутурлина сделала программу романсов в джазе. Похожие программы делает Армине Саркисян. Игорь Бутман уже выступал с концертом для саксофона А.К. Глазунова. Он тоже универсальный музыкант и работает в самых разных жанрах. Сейчас это уже не проблема.

Г.К. *А когда это было проблемой?*

Д.К. В 1980-х, когда начинал. Тогда на меня смотрели косо.

Г.К. *То есть в 1980-е годы Вы в Советском Союзе стали пионером?*

Д.К. Нет, пионером был не я. Думаю, им был Леонид Чижик. Может быть, и Игорь Бриль это делал. Насколько я знаю, сольный джазовый пианизм открыл для Советского Союза именно Чижик. Но потом он уехал из страны. И развивать эту тенденцию стал я. Чижик и Бриль до меня выступали в классических залах и там играли джаз. Правда, Чижик уже тогда использовал классические мелодии в джазовых обработках. Исполнял Чайковского в джазе, и когда приезжал, мы играли с ним дуэтом.

Г.К. *А за рубежом?*

Д.К. Многие ставят на первое место Жака Лусье. Мне лично ранний Лусье не нравился. Он использовал одну и ту же схему, играл экспозицию концерта Баха, потом следовала постановка стенки. Игра какого-нибудь блюза, потом снова стенка и реприза концерта Баха. Когда я обменивался мнениями о манере Лусье с Клодом Булинем (его у нас часто называют на американский манер Клодом Боллингом), мы сошлись во мнениях на этот счет.

Кстати, Булиня также можно считать провозвестником третьего течения. Его сюита для флейты и виолончели играет по всему миру, она знаменита именно как яркий образец третьего течения. Клод Булинь показал мне то, что менее известно (то, что он, по его словам, делал еще до Жака Лусье): шуточные обработки Моцарта для биг-бенда.

Мой джазовый период жизни наступил, когда я познакомился с Александром Фишером. Он стал моим следующим учителем в джазе, причем никогда меня буквально не учил, мы просто играли, и я изнутри шаг за шагом постигал новое искусство. В принципе, я занимался изобретением велосипеда. Но, во многом благодаря природному таланту, я этот велосипед изобрел довольно быстро. И через несколько лет (к началу 1988-го года) получил желанную репутацию джазмена, участвуя во многих фестивалях, играя на джем-сейшнах, работая с уже признанными джазовыми музыкантами — с Алексеем Кузнецовым, Александром Фишером. К тому времени наш дуэт стал рекордсменом среди малых ансамблей Советского Союза, так как мы около девяти месяцев из двенадцати провели на гастролях. Когда был введен хозрасчет, мы сразу же перешли на такую схему, то есть стали самостоятельными джазовыми музыкантами.

Востребованность была огромной, и к концу 1980-х я сказал себе, что теперь пора приводить план в действие. В русском музыкальном мире настали тяжелые времена, Фишер уехал в Австрию, а я — в Италию. Проработав там полгода, по возвращении домой начал давать сольные концерты, с чем были связаны определенные сложности. Сольный джазовый концерт сыграть гораздо труднее, чем классический. Нужно уметь держать импровизацией внимание и интерес в зале полтора-два часа, а у меня они порой длились до двух часов. Завлечь аудиторию джазовыми импровизациями гораздо труднее, чем выученным текстом, который не тобой составлен, и к которому нет претензий (кто посмеет предъявить претензии двенадцатой сонате Бетховена?). Это очень непросто, ты должен уметь это грамотно делать. И даже джазовые ансамбли во время концерта не всегда умеют удержать внимание публики на полтора часа. Могу сказать, когда я приглашаю музыкантов, один из критериев состоит именно в этом, почему иных музыкантов приглашаю на два-три номера и знаю, что это получится блестяще. На четвертом номере уже все. Другие выдержат отделение. И далеко не все выдержат сольный концерт. В этом плане, думаю, что, несмотря на всю мою нелюбовь к советским худсоветам, сама методология принятия программ (когда у тебя сначала принимали номер, потом принимали отделение, потом сольный концерт, а в комиссии сидели профессиональные концертующие музыканты) абсолютно правильна и полезна. Просто выбор комиссии иногда был таким, что все плюсы такого подхода сводились на нет. Система блата и коррупции в Советском Союзе часто придавала этой методологии обратную силу. Но сам принцип оценки музыканта по его умению владеть слушательской аудиторией справедлив.

Г.К. *По поводу 1980-х годов и того, как вы стали ребрендером музыкальных программ для любой публики, российская ситуация понятна. А как обстояло дело за рубежом?*

Д.К. Мои программы, где я играл и классику, и джаз, в Европе вызывали только положительные эмоции. В те годы Европа была гораздо прогрессивнее Советского Союза. Так, поляки уже активно разрабатывали в подобном ключе музыкальное наследие Шопена.

Г.К. *Вы встроились в контекст?*

Д.К. Конечно, для того момента я в России был чем-то неожиданным, и многие кривились, говоря мне, что та же «Сатиновая кукла» должна играть по определенным канонам,

а не иначе. И до сих пор есть множество музыкантов, которые говорят, что «это надо делать вот так, потому что так делал Питерсон».

Г.К. *А кто за рубежом этим занимался?*

Д.К. Начиная с Жака Лусье, множество обычных джазовых музыкантов, которые делали это на разном уровне. Но Жак Лусье и Клод Булинь в этом отношении выделяются наиболее ярко. В Польше к тому времени уже был широко известен ранее упомянутый Анджей Ягодзинский, который играл Шопена в джазовых аранжировках. Был Дидье Локвуд, занимавшийся современной французской музыкой и соединением кельтских и шотландских мотивов с джазом, и делал это прекрасно (при том, что он прошел блестящую школу Стефана Граппелли). Много было и есть замечательных музыкантов. Отдельно к тому времени возник синтез фламенко с джазом. В этой эстетике работали испанские и южно-французские музыканты, в том числе цыгане. Я услышал таких исполнителей, как Хуан Кармона, который замечательно соединяет элементы болеро и фламенко с джазом. Выдающийся скрипач Флорин Никулеску также заслуживает упоминания. Полным ходом развивался стиль «мануш», основанный на соединении цыганской эстетики с джазом. Это было великолепное французское изобретение, которое сейчас вошло в моду и в России. На американском рынке, если даже не говорить о Бернштейне, набирали популярность эксперименты Чика Кория, который соединял джаз с испанскими народными песнями. Уже широко был известен публике Субраманиам и другие музыканты, работавшие в жанре кроссовера. Кстати, именно поэтому мне понятие кроссовера нравится больше, чем третье течение, оно значительно шире.

Г.К. *А если в развитии музыки заглянуть на 20–30 лет вперед, какие течения и тенденции могут преобладать в России и за рубежом?*

Д.К. Мне кажется, джаз сейчас находится на уровне накопления информации. Ходит молва, что Майкл Джексон незадолго до смерти в одном из интервью на вопрос журналиста о прогнозе на будущее «что в музыке возникнет нового после Вас?», ответил: «вы, что, серьезно думаете, что после меня возможно что-то по-настоящему новое?».

На мой взгляд, сейчас одновременно сосуществуют и традиционные формы джаза, и то, что мы называем авангардом. Но то, что в джазе можно было бы назвать новой эпохой, пока еще не сформировалось. Ведь периоды развития музыкальных идей здесь рассчитываются десятилетиями, и мы так называем их в честь доминирующего в мейнстриме стиля. Эпоха «страйда», эпоха традиционного старого джаза, эпоха «свинга», эпоха 1930-х годов, эпоха 1940-х, это «бибоп», эпоха 1950-х, это «кул», «прогрессив», это Билл Эванс. А где-то в 1960-х бурное обогащение жанра идеями и концептами затухает. На первых ступенях развития джаза эти этапы исчислялись годами. На самом деле — это достаточно высокая скорость, которая сейчас уменьшилась. Чем дальше, тем медленнее эти процессы будут идти. Мне кажется, что в джазе после прохождения этапа накопления информации в нем будет что-то кардинально меняться.

Г.К. *Так что же сменится в перспективе?*

Д.К. Не смогу сейчас сказать наверняка.

Г.К. *А с какими стилями будет наиболее активно взаимодействовать джаз?*

Д.К. Пока что классикой джаза стало то, что называется современным бибопом. Его с разных сторон великолепно развили такие музыканты, как Пэт Мэттини, Джон Аберкромби, Херби Хэнкок, Чик Кория — это все разные аспекты. Но Хэнкок и Чик Кория — это больше джаз-рок, фьюжн, джаз-фанк. Однако все равно сейчас — это все уже развивается в русле

мэйнстрима. Если раньше мэйнстримовой называли только эпоху свинга, потом мейнстримом стал считаться бибоп, а позже к нему как-то автоматически подсоединился кул, то в какой-то момент мейнстримом стало модно считать все, что было до 1980-х включительно. Мейнстримом было все, заканчивая Майлзом Дэвисом. Что будет теперь — сказать трудно. Третье течение в своем роде — уже тоже мейнстрим. Это никого не удивляет и хорошо, потому что не должно удивлять. Меня часто на гастролях перед концертом журналисты спрашивают: «чем Вы нас удивите?», на что я отвечаю, что делать это должны два вида развлечений — цирк и попса. Цирк для этого и предназначен напрямую, а попса удивляет, так как ей больше ничего иного не остается. Отсюда эти сумасшедшие световые эффекты и «поющие бикини» — из необходимости удивлять, ведь, по сути, попса — это одно и то же блюдо, подающееся под сотнями соусов в сотнях различных упаковках.

Г.К. *А блюдо хотя бы качественное?*

Д.К. Есть люди, которые делают это качественно и высокопрофессионально. Такое качество было у многих советских эстрадных певцов — у Людмилы Зыкиной, например. Это русская традиционная мелодика, великолепно спетая прекрасным голосом. У молодой Аллы Пугачевой. Когда она пела композиции на тексты сонетов Шекспира, я был в полном восторге. Но это и не попса в чистом виде, это шансон, как, к примеру, у Елены Камбуровой.

Г.К. *Кого-то можно назвать из современных нам музыкантов?*

Д.К. Пожалуй, Ирину Богусhevскую. Она — настоящий профессионал, но, к сожалению, мало востребована.

Г.К. *А почему тогда дилетанты оказались более востребованы?*

Д.К. Потому что искусство, как и все человеческое общество, по своей структуре пирамидально, и его основа намного шире вершины. И те, кто стремится к прибыли, ориентируются преимущественно на материальные ценности, а не на возвышенные. То, что сейчас происходит в искусстве, — это расширение фундамента такой условной пирамиды. Но, если рассматривать эту проблему схематично, основание такой пирамиды расширяется чрезмерно, начинается нивелирование середины и вершины. Именно потому, что человеческое общество превратилось в общество денег, с чем оказалась связана глобальная монетизация всего искусства и его переход на конвейер. Если мы хотим денег и славы, то музыка в системе ценностей остается на третьем, пятом, десятом местах.

Я не закончил рассказывать о своей методологии, но более подробное ее освещение, — это уже серьезный научный труд с нотными примерами⁷. Если вкратце, то в дальнейшем мы работаем с тем, что называется обогащение гармоний, с тем, что представляет собой расклад мелодики на составляющие элементы. Умение ими пользоваться сравнимо с применением человеком алфавита и знаков языка, когда из букв мы составляем слова, из слов — фразы, а они превращаются в осмысленную речь. Моя методология точно такая же: мы учимся говорить на языке музыки, а потом, в зависимости от мировоззрения и уровня исполнителя, этот язык проявляет себя либо как посредственность, либо как гений. Кстати, в Париже я проводил мастер-классы, и ко мне пришли посмотреть и послушать А.С. Соколов и Р.Г. Абдулатипов. Не скрою, мне было приятно удивление Соколова и его комментариев о том, насколько джазовая импровизация может быть четко методологически выстроена.

⁷ Выступление Даниила Крамера, иллюстрирующее некоторые положения настоящего интервью, см.: Оперный театр и джаз: расширение пространства художественных явлений [.] Заседание секции конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия» 26 апреля 2019 года в Доме Пашкова, Российская государственная библиотека.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Mf5OYGAyHDI> (дата обращения: 16.05.2020).

После этого мы с ним договорились, чтобы я открыл свой цикл концертов в Малом зале Московской консерватории, и я стал иногда давать там мастер-классы. Но обилие гастролей заставило меня со временем их закрыть.

Г.Ж. *Какие планы у Вас на будущее?*

Д.К. Я планирую создание видеошколы по импровизации и в том числе отдельных видеоуроков, где будут учтены некоторые важные нюансы, которые в базовую школу могут не войти. В планах также — масштабный проект синтеза джаза с современным танцем, причем необязательно с джазовым. Первый мой опыт такого соединения джаза и балета в концертном зале Чайковского в 2004 году был очень успешен. И теперь хотелось бы попробовать слить воедино совершенно разные стили танца с джазовой музыкой: имеется в виду не только свинг, но и фанк, фьюжн, хип-хоп, контемпорари, классику.

Разумеется, я нацелен на продолжение концертной деятельности, развитие абонементных структур и, как следствие, развитие фестивальных. По моему глубокому убеждению, фестиваль не должен быть просто зрелищем или парадом музыкантов. Когда публика воспитывается постоянной концертной практикой, то неизбежно начинает разбираться в джазе, любить его, и фестиваль становится высшим выражением концертной работы. В таком случае музыкальный фестиваль, проводимый один-два раза в год в городах абонемента, суммирует и направляет то, что было уже сделано. Фестиваль ради фестиваля дает менее ценный результат. В обычном виде фестиваль — это представление музыкальных ансамблей и солистов, но я вижу у концепции фестиваля более перспективное будущее, если она фактически является результатом регулярных высокопрофессиональных концертов. Я не делаю фестивали просто так и стараюсь организовывать их там, где у меня проходят частые концерты, т.е. в тех местах, где публика привыкла ко мне и моим коллегам, воспитана в русле предлагаемых мною разнообразных музыкальных жанров, стилей и в целом состоит из знатоков и истинных любителей. В этом случае наблюдается весьма значительная смена восприятия музыки в положительную сторону, усложняется интеллектуальный фон аудитории. На концерты приходят те же самые люди, но уже глубоко изменившиеся изнутри. Я бы мог сравнить концерты с лекарством, которое не принесет много пользы, будучи принятым однократно. Однако следует отметить очень важный нюанс — нормальная концертная деятельность должна быть интенсивной в меру, чтобы не перенасытить зрителей и не убить интерес. Мой многолетний опыт позволяет соблюдать эту меру и находить компромисс.

Ну и, конечно, я буду продолжать и развивать педагогическую практику.

Daniel B. KRAMER

People's Artist of Russia, Head of the Department of Instrument Variety Orchestra at the Institute of Modern Art, the Moscow Government Award Winner

КРАМЕР Даниил Борисович

Народный артист России, заведующий кафедрой инструментов эстрадного оркестра Института современного искусства, лауреат Премии Правительства Москвы.

dkramer@list.ru

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

grkonson@gmail.com

ART HISTORY IN THE CONTEXT OF OTHER SCIENCES IN MODERN WORLD
Parallels and Interactions

Proceedings of the International Academic Conference
April 21–26, 2019

Design and layout setting
Grigoriy R. Konson
Design and layout setting of the cover
Tatyana E. Belyakova

Format 60x84/8. Passed for printing: December 30, 2020.
Conventional printed sheets: 76,65. 300 copies.
Order № 138852

The Russian State Library
e-mail: post@rsl.ru
Site: <https://www.rsl.ru/>

Printed by the Information and Publishing House <Filin>
e-mail: FIL.IN@g23.relcom.ru
125239, Moscow,
Novopetrovskaja st, 1, building 7
Tel: +7 (495) 507–68–86

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Параллели и взаимодействия

Сборник трудов Международной научной конференции
21–26 апреля 2019 года

Дизайн и компьютерная верстка
Г.Р. Консон
Дизайн и верстка обложки
Т.Е. Белякова

Формат 60x84/8. Подписано в печать 30.12.2020.
Усл.-печ. л. 76,65. Тираж: 300 экз.
Заказ № 138852

Российская государственная библиотека
e-mail: post@rsl.ru
Сайт: <https://www.rsl.ru/>

Отпечатано:
Информационно-издательский дом «Филинь»
e-mail: FIL.IN@g23.relcom.ru
125239, Москва,
Улица Новопетровская, д. 1, стр. 7
Тел.: +7 (495) 507–68–86