

Григорьев Виктор Сергеевич, Степанидина Ольга Дмитриевна

ВЗАИМОСВЯЗЬ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И РОМАНСОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX-XX ВВ.

В статье рассматривается взаимовлияние русского фольклора и камерного исполнительства на протяжении XIX-XX веков. Звуковысотная вариантность и свобода метро-ритмики, характерные для устного творчества, влияют на исполнение классических романсов. Намечается интеллектуализация исполнительства в камерном репертуаре. Стилизации русских песен, созданные отечественными композиторами 60-х - 70-х годов XX века, возвращаются к фольклорным традициям. Отмечаются романтические черты в исполнительском искусстве выдающихся отечественных певцов: Козловского, Лемешева, Образцовой.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/11.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 2. С. 47-51. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ROMAN ROADS: TECHNOLOGY OF BUILDING AND USE IN REGIONS IN THE PERIOD OF THE REPUBLIC AND THE EARLY EMPIRE

Gracheva Aleksandra Dmitrievna

Saint Petersburg University
sanya.gracheva.89@mail.ru

The article is devoted to Roman high roads of the period of the Republic and the Empire. In this connection the paper analyzes ancient sources, the technology of Roman road building, motives for the building, instructions for the use, influence of the developed road system on the state economy and foreign policy. By the example of Boudica's revolt the article justifies a thesis that the Roman developed road system along with positive consequences for the state had also negative ones.

Key words and phrases: roads; road building; Roman roads; ancient building; The Appian Way; Roman Britain; Boudica's revolt.

УДК 784.3

Искусствоведение

В статье рассматривается взаимовлияние русского фольклора и камерного исполнительства на протяжении XIX-XX веков. Звуковысотная вариантность и свобода метро-ритмики, характерные для устного творчества, влияют на исполнение классических романсов. Намечается интеллектуализация исполнительства в камерном репертуаре. Стилизации русских песен, созданные отечественными композиторами 60-х – 70-х годов XX века, возвращаются к фольклорным традициям. Отмечаются романтические черты в исполнительском искусстве выдающихся отечественных певцов: Козловского, Лемешева, Образцовой.

Ключевые слова и фразы: влияние фольклорного исполнительства на камерный репертуар; оперные певцы пропагандируют романсы; наблюдается интеллектуализация; стилизации как возвращение к фольклорным традициям; романтизация исполнительского искусства.

Григорьев Виктор Сергеевич

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
tsarkova_elena@mail.ru

ВЗАИМОСВЯЗЬ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И РОМАНСОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX-XX ВВ.

На сегодняшнем этапе развития концертной культурной жизни и воспитания молодых артистов достаточно актуальной является проблема изучения взаимосвязи классического исполнительского искусства и фольклора. Взаимосвязь в плане композиторского творчества изучалась достаточно активно, и всегда подчеркивалась активная работа композиторов над изучением и претворением народного музыкального искусства в своих сочинениях, близость к народным истокам считалась главным критерием их пропаганды. Так, например, В. Стасов пишет, что М. Мусоргский «всю жизнь остался под впечатлением той народной жизни, тех сцен и типов, которые окружали его молодость» [9, с. 29].

Значение русских народных песен в формировании культуры отечественного певца несомненно, о чем справедливо пишет Л. Б. Дмитриев, указывая на их «основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства» [2, с. 10].

Действительно, протяжные русские народные песни – подлинные жемчужины в вокальной культуре русского народа. В них содержится и отражается глубина, широта и прихотливость русской души. Пение протяжных песен народными исполнителями – сказителями – отличается постоянным сложным сочетанием достаточно единообразного звуковедения и изменением (варьированием) и напева, и слов, и метроритмики, и интонирования. Часто применяются мелкие украшения, распевания, дополнительные восклицания («ах», «ох», «ой»), распетые согласные («темына ноченика», «по Тверыской-Ямыской»). Протяжные русские народные песни – это истинно *устное*, фольклорное творчество, материал, практически не поддающийся нотному фиксированию. Дело даже не только в том, что невозможно записать интервалы меньше тона, которые являются обязательными в этом виде сольного исполнительского искусства (в отличие, например, от жестко выдержанной интервалики в хоровом пении или камерном исполнительстве). Но также практически невозможно записать такую свободную метро-ритмическую структуру, которая не укладывается ни в какие метрические нормы, принятые в классическом музыкальном искусстве. Но главное – при *каждом* повторении изменяется *интонационная и тембровая окраска* голоса, которую невозможно зафиксировать на нотной бумаге и передать другому человеку. Такие песни (и такое исполнительство) можно воспринять, только слушая их в первоизданном виде.

Протяжная песня естественно звучала в своей среде обитания: в деревнях, селах, но не только. Дворовые, привезенные из барских деревень, не забывали взять с собой и это сокровище – песню, в которой можно было излить свою тоску о покинутой семье, о вольности деревенской жизни, о разлуке с любимой. Больше

того: песни проникали в барские усадьбы и даже в придворную среду. Так, императрица Елизавета Петровна «любила народные песни и сама, будучи цесаревной, участвовала в подмосковных хороводах» [10, с. 39]. Во время царствования императрицы Екатерины Второй была очень популярна распетая Елизаветой Петровной песня «Во селе, селе Покровском» [Там же].

Следует учесть, что, попадая в иную, не деревенскую, среду, песни значительно видоизменялись. Сам факт записи свидетельствовал о том, что песня из фольклорной превращалась в «книжную» [3, с. 153] и то, что зафиксировано на бумаге и издано, является лишь *единственным вариантом*, записанным *данным* человеком. Безусловно, и отбор песен, и их запись представляли собой *личностное* отношение к услышанным песням. В целом ряде источников указывается на достаточно вольное обращение с исходным, звучащим материалом в процессе его записи. Так, М. Д. Чулков откровенно пишет о сознательном изменении услышанных песен в соответствии со *своим* замыслом, так как «многие песни в некоторых местах по неразумению перепищиков служили для меня догадками, которые непременно принужден я был отгадывать» [11, с. 307-308]. В. Трутовский также признает, что он «во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты» [Там же, с. 316]. То есть, беря за основу *рукописные сборники* русских народных песен, составители достаточно перedelывали тексты, соображаясь с их понятием «авторского замысла». Отношение к народной песне только как к *основе*, которую можно «украшать», мы видим и во мнении Ц. Кюи: «В народных песнях сущность состоит в верно записанной мелодии, но весьма недурно, если собиратель осветит их гармонией, обрисует еще ярче, сделает удобопонятнее» [4, с. 170]. Конечно, такие музыканты, как Н. А. Львов, Я. Прач, М. А. Балакирев или Н. А. Римский-Корсаков, старались бережно подойти к фиксации фольклорного материала.

После Отечественной войны 1812 года возник особый интерес к отечественной культуре, к ее глубинным истокам, к изучению в первую очередь народной музыки. Песни из различных сборников, песни-романсы, стилизации стали прекрасным материалом для первых русских опер – дивертисментов с музыкой. В комических операх-водевилях Е. Фомина, В. Пашкевича, С. Дегтярева музыкальные номера были основаны на обработках и стилизациях русских песен, что было для демократической публики ближе и понятнее. И оперные певцы – А. Бантышев, П. Булахов – стали пропагандистами этих – пусть стилизованных, авторских – народных песен.

Исполнительский стиль русских песен оперными артистами, в частности, выдающейся певицей Е. Сандуновой, вызвал к жизни концертную аранжировку – жанр *концертной песни*. В подражание колоратурным ариям Д. А. Кашин аранжирует песни «Лучина, лучинушка», «Чернобровый, черноглазый», «Ах, не будите меня, молодую», «Рукавички», «Я не знала ни о чем», «Девушки-красавицы»; Геништа – «Во поле дороженька пролежала». Однако *звучащая* песня со всеми ее исполнительскими особенностями оставалась одним из главных факторов, формирующих вкус певцов.

В нотной записи все русские песни, как правило, представляют собой куплетную форму. Но какое поле деятельности раскрывается за этими скупыми строчками для творчески одаренного исполнителя! Ведь именно импровизационностью может быть объяснена та ветвисто-попевочная полифония, характерная для русского многоголосного хорового пения, где каждый «вольнo, но в лад» высказывает свои чувства. В сольных народных песнях напев варьируется в зависимости от содержания и настроения. Выдающиеся русские певцы восприняли эту манеру и, прослушав их записи, можно услышать значительные темповые, агогические, динамические и даже звуковысотные изменения нотного текста.

К сожалению, известные русские оперные артисты, чьи голоса остались зафиксированными в грамзаписях, не оставили своих трактовок русских песен. Исключение составляют записи Ф. Шаляпина. Расшифровка Л. Лебединским исполнения Ф. Шаляпиным песни «Прощай, радость» [5, с. 111-119] и «Эх ты, Ванька» в обработках В. Каратыгина [Там же, с. 119-125] дает представление об этом процессе [Там же, с. 111-125]. Л. Лебединский не только подробно расшифровывает звучащий текст, но и снабжает расшифровку дополнительными указаниями, например: «Двойная лига вниз означает глиссандирующий спуск звука вниз»; «Дыхание обозначено знаком V; длительность ферматы обозначена над ней цифрой, равной количеству долей метра (в данной записи – четвертной)» [Там же, с. 112-113], по-настоящему понять и оценить подлинную задушевность и глубину, наполненность каждого вдоха исполнения Ф. Шаляпиным без прослушивания невозможно.

Возможно, импровизационность, вариантность исполнения была той основой, которая позволяла композиторам записывать и свои сочинения в куплетной форме, доверяя «расцветить» их по собственному вкусу и опыту певца, воспитанного на русских песнях. Ф. Шаляпин, неоднократно слышавший русские песни в исполнении народных певцов-сказителей, переносит метод импровизационного варьирования на исполнение отдельных камерных сочинений. В частности, Л. Лебединский анализирует исполнение Ф. Шаляпиным драматической сцены А. Даргомыжского «Старый капрал» [Там же, с. 82-95].

Аналогично подходит Ф. Шаляпин к исполнению романса П. Чайковского «Соловей», что особенно заметно в повторяющихся фразах.

Первая фраза [12, с. 111] в его исполнении напоена лаской, нежностью к «малой птице» [14]; звучит она очень неторопливо (скорее, темп *Andante* вместо авторского *Allegro*). Первое слово «соловей» Шаляпин распевает широко, делая остановки, *fermato* на двух нотах из трех [Там же]; затем он останавливается на слове «мой». Певец разделяет значительными цезурами всю первую фразу («Соловей, мой, соловейко, птица малая, лесная»), превращая ее в свободно распетый «зачин» расказа. Вторая фраза («У тебя ль, у малой птицы, незаменины три песни») [12, с. 111] исполняется более цельно и в агогическом отношении (цезурой отделяется только слово «незаменины»), и в темповом [14].

Второй куплет («У меня ли, у молодца, три великие заботы») [12, с. 112] звучит у Шаляпина очень тяжело: от значительности затакта, от *fermato* на высокой ноте в т. 30 «заботы» молодца кажутся действительно «великими».

Негодующе, даже яростно звучит рассказ о первой заботе – «рано молодца женили» [Там же]. Цезура так резко отделяет слово «рано» («как уж первая забота V *рано* молодца женили»), что почти зрительно ощущаешь досадливый жест [14].

Рассказ о второй заботе – «ворон конь мой притомился» [12, с. 113] – звучит более мягко; небольшое *fermato* на слове «мой» и цезура, отделяющая слово «притомился», выказывает заботу и участие [14].

Настоящими трагедийными интонациями насыщен рассказ о третьей, главной заботе. Несмотря на авторский темп *Moderato assai*, Шаляпин всю фразу поет со значительным ускорением, только слегка распевая слово «красну» – сразу представляешь этот пленительный женский образ и понимаешь всю трагедию молодца. Кульминационные слова певец значительно расширяет, отделяя их цезурой. Шаляпин переставляет слова во фразе, и вместо «красну девицу со мною разлучили злые люди» он поет «красну девицу со мною злые люди разлучили», и это слово – «разлучили» – становится у него оправданно центральным. В окончании этого слова Шаляпин добавляет несколько опевающих основной тон нот, звучащих настоящим плачем, а все концы слов заканчивает еле слышными вздохами-глиссандо [Там же].

Следующий куплет («Выкопайте мне могилу») [12, с. 113-114] звучит почти безразлично: главное уже сказано, после этого и жизнь не мила. Небольшие цезуры отделяют ласковые слова: «цветочки», «чисту воду», «ключевую» [Там же, с. 113], и здесь Шаляпин заканчивает фразу вокализмом, добавленным самим певцом. В коде все движение стремится к последним словам, распетым широко, мощно [14].

Все отмеченные изменения, коснувшиеся звуковысотных, а главное – метроритмических и темповых моментов, особенно тщательное выделение ключевых слов направлены Шаляпиным на усиление *трагедийности* произведения.

Думается, что трехчастные формы, часто употребляемые в романсах Чайковского, *предполагают* значительные эмоциональные, динамико-темповые, агогические и другие трансформации нотного материала, основанные на импровизационных принципах фольклорного исполнительского искусства, что вообще характерно для романтического исполнительства.

В середине XIX века в камерно-вокальном творчестве русских композиторов в связи с изменением художественного замысла, содержания, с драматизацией песенных основ куплетная форма постепенно уступает место закрепленному в нотах варьированному материалу, а затем – и более сложным формам. Кроме того, многие романсы русских композиторов конца XIX – начала XX века приближаются по уровню, значительности, масштабности, по активности взаимоотношений вокальной и фортепианной партий к оперным партитурам этого времени. Подобно произведениям для голоса с оркестром, где сложность коллективного исполнительства диктует законы точно выверенных динамико-агогических нюансов, в романсах можно увидеть подробнейшие и детальнейшие указания исполнителям относительно характера, темпа, динамики, агогики и т.п. Например, в романсе С. Рахманинова «Давно в любви» *нет ни одного такта*, не снабженного каким-либо авторским указанием [8, с. 90-92].

В обработках русских народных песен, сделанных в начале XX века композиторами, можно выявить аналогичную тенденцию: стремление точно зафиксировать предполагаемые темповые и динамические нюансы для певцов; исчезает метроритмическая прихотливость, являющаяся характерной чертой русских песен, песен-стилизаций и лирических романсов. Строго фиксируются даже такие исключительно субъективные исполнительские детали, как распевание согласных, типичное для русских народных певцов, что можно увидеть в песне С. Прокофьева «Катерина». Надо обратить внимание на явную монументализацию лирических песен, также использующих более сложные формы, чем куплетные («Не одна во поле дороженька» в обработке Ю. Шапорина). Если же используется куплетная форма, то фортепианная партия в соответствии с содержанием каждого куплета трансформируется («Калинушка с малинушкой», обработка Б. Страннолюбского; «Матушка, что во поле пыльно?», обработка М. Матвеева; «Я в садочке была», обработка Д. Салиман-Владимирова; «Луговая» С. Василенко).

Появление произведений, пришедших в середине XX века на смену позднему романтизму, где главными выразительными средствами стали гармонические, ритмические, сонористические и т.п. эффекты, также определенным образом повлияло на сужение исполнительской свободы. Многие композиторы: Б. Барток, С. Прокофьев, М. Равель, И. Стравинский, Д. Шостакович, К. Шимановский, стремящиеся преодолеть позднеромантические тенденции, постепенно переходили к исключительно фиксированной точности в тексте своих авторских замыслов. Известная французская пианистка М. Лонг приходит к выводу, что в 50-х – 60-х годах XX века «наблюдается явная тенденция к более точной нотации и к ограничению свободы исполнителей» [6, с. 75].

Исполнители, воспитанные на таком суровом со стороны авторов отношении к своим творческим замыслам, постепенно проникались сначала вниманием к авторским указаниям, а затем – и истинным благоговением. От романтической субъективности и свободы по отношению к авторскому тексту, что можно заметить в записях великих музыкантов Фр. Крейцера, П. Казальса, С. Рахманинова, Ф. Шаляпина и многих других, к середине XX века исполнители переходят к другой крайности – к непререкаемому пиетету нотных значков, о чем справедливо пишет В. Чинаев: «Академическое отношение к тексту сегодня несет на себе отпечаток хрестоматийности», отчего все играют «одинаково правильно» [15, с. 13]. Доскональная расшифровка многочисленных авторских указаний, тщательное выполнение их в чем-то лишило исполнителей творческой инициативы,

но воспитало артистов, которым надо отдать должное в точной передаче авторского текста. Это поколение исполнителей-интеллектуалов, для них любой выход за пределы того, что написано в нотах, – настоящее кощунство. Исполнительство становится строже, академичнее. Я. Мильштейн обращает внимание на следующие устойчивые черты исполнительского искусства, характерные для того времени: «рациональное восприятие мира, осмысливание его в целом и в деталях становится ныне у молодых исполнителей доминирующим фактором» [7, с. 21-22]. Знаменательно отрицательное отношение ко всяким редакциям, особенно к редакциям композиторов-романтиков. Именно с этим связано исчезновение из концертных программ транскрипций, всевозможных обработок, более того – снижение интереса к произведениям композиторов-романтиков. Становится понятно, почему огромный пласт русской музыки – творчество А. Варламова, А. Верстовского, А. Гурилева, Н. Титова – так называемый «старинный русский романс» – практически исчезает из программ, исполнять такую музыку становится признаком плохого вкуса. В единичных случаях отважиться на исполнение таких романсов позволяли себе только такие певцы, как И. Козловский, С. Лемешев, Н. Обухова.

Этот процесс значительной интеллектуализации камерно-вокального исполнительства был обусловлен глубокими социальными задачами, стоящими перед вокальным искусством. В середине 50-х годов XX века в жанре романса отмечается усиление патриотической, гражданской тематики. Поиски высоко гуманистических, общечеловеческих тем и идей определяют вокальные циклы Д. Шостаковича («Семь стихотворений А. Блока»), «Шесть стихотворений М. Цветаевой», «Сюита на стихи Микеланджело»; Г. Свиридова («Страна отцов» на стихи Исаакяна, «Песни на стихи Р. Бернса»); В. Салманова («Испания в сердце» на слова Пабло Неруды и Гарсиа Лорки) и многих других. Это определило особую роль вокального цикла: как справедливо считает В. Васина-Гроссман, он теперь занимает «место, аналогичное месту симфонии среди инструментальных жанров» [1, с. 30].

Новая волна изучения и преломления в своем творчестве фольклорных традиций, наметившаяся в 60-х – 70-х годах XX века, дала великолепные и своеобразные циклы: «Русскую тетрадь» В. Гаврилина, «Ивановские песни» Н. Ельчевой, «Грустные песни» Б. Тищенко, «Плачи» Э. Денисова. Эти произведения, написанные в «старых» куплетных формах, со скупым сопровождением инициировали более свободное творческое отношение к нотному тексту, чем классические романсы, звучавшие в середине XX века. Выписанные *glissando* и *rubato* вновь начинают выказывать доверие исполнительскому вкусу, тем более что метроритмическая канва во многих случаях в этих сочинениях только намечена.

Конечно, воспитанные на строгих классических нормах, в максимальном уважении к авторскому тексту, сегодняшние исполнители не могут возвратиться к тем смелым и значительным переделкам авторского текста, которые допускали выдающиеся представители романтической школы. Однако появление в репертуаре, пока в качестве *bis*'ов, сочинений, ранее бывших почти под запретом, таких как «Песня ямщика» А. Гурилева в концерте С. Лемешева, романса «Я встретил вас» в исполнении И. Козловского или «Темно-вишневая шаль» в исполнении Е. Образцовой, знаменует собой новую эру – эру возвращения к романтизму. И в классических романсах исполнители позволяют себе эпизодически напомнить о подзабытых исполнительских выразительных средствах. Так, Е. Образцова в романсе П. Чайковского «Песнь цыганки» [3] позволяет себе «открытые» грудные ноты (как и в романсе А. Верстовского «Старый муж») и огромный, почти яростный надрыв в кульминации.

Как признак возвращения к определенной свободе исполнительства, связанной с фольклорными традициями, появляется условие в конкурсе вокалистов имени П. И. Чайковского исполнения народной песни *без сопровождения*. Надо отметить, несомненно, вдумчивое прочтение этого чрезвычайно сложного материала некоторыми лауреатами конкурса Чайковского разных лет: Н. Раутио, В. Черновым, Д. Хворостовским. Особенно ценным является включение сольных протяжных песен в концертный репертуар этих певцов. Думается, что внимание к этому народному материалу принесет огромную пользу начинающим певцам и приближит их к национальным первоисточникам музыкальной культуры России.

Список источников

1. **Васина-Гроссман В.** Мастера советского романса. 2-е изд-е, перераб., доп. М.: Музыка, 1980. 314 с.
2. **Дмитриев Л. Б.** Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. 635 с.
3. **Келдыш Ю.** Песня в рукописных сборниках // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. С. 153-184.
4. **Кюн Ц.** Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. 691 с.
5. **Лебединский Л.** Пять очерков о шалыпинском прочтении нотного текста // Мастерство музыканта-исполнителя. М.: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 55-128.
6. **Лонг М.** За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 75-111.
7. **Мильштейн Я.** О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. М.: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 3-57.
8. **Рахманинов С.** Романсы для голоса в сопровождении фортепиано: в 2-х вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 1. 174 с.
9. **Стасов В. В.** Избранные статьи о Мусоргском. М.: Музгиз, 1952. 234 с.
10. **Финдейзен Н.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М. – Л.: Государственное издательство; Музсектор, 1928. Т. 2. Вып. 4. 192 с.
11. **Финдейзен Н.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М. – Л.: Государственное издательство; Музсектор, 1929. Т. 2. Вып. 6. 346 с.
12. **Чайковский П. И.** Романсы для голоса в сопровождении фортепиано: полное собрание: в 4-х т. М.: Музыка, 1967. Т. 3. 115 с.

13. **Чайковский П. И.** Романсы для голоса с фортепиано в исполнении Е. Образцовой (меццо-сопрано), В. Чачава (фортепиано). М.: Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия», 1979. С10-12265-66.
14. **Чайковский П. И.** Соловей // Романсы на слова А. С. Пушкина и фрагменты из опер на пушкинские сюжеты в исполнении Ф. И. Шаляпина. М.: Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия», 1979. М10-35647 (запись 1913 г.).
15. **Чинаев В.** Выразительность, личность, стиль в исполнительской культуре прошлого и современности // Современные проблемы музыкального исполнительства. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1987. С. 4-18.

INTERCONNECTION OF FOLK SONGS AND ROMANCES IN DOMESTIC PERFORMING CULTURE OF THE XIX-XX CENTURIES

Grigor'ev Viktor Sergeevich
Stepanidina Ol'ga Dmitrievna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Sobinov Saratov State Conservatory
tsarkova_elen@mail.ru

The article deals with mutual influence of Russian folklore and chamber performing art during the XIX-XX centuries. Pitch variation and freedom of metrics-rhythmics, typical of oral creativity, affected performance of classical romances. Intellectualization of performance in chamber repertoire was traced. Stylizations of Russian songs, created by Russian composers of the 60-70s of the XX century, were returning to folklore traditions. There were romantic features in performing art of the outstanding Russian singers: Kozlovsky, Lemeshev, Obraztsova.

Key words and phrases: influence of folklore performance on chamber repertoire; opera singers promote romances; intellectualization is traced; stylization as return to folklore traditions; romanticizing of performing art.

УДК 008

Культурология

Цель настоящей статьи – выявление влияния креативной среды Веб 3.0 на идентичность индивида, в связи с чем рассматриваются этапы развития Интернета, показывается их переменчивое влияние на человека и общество. Определяется авторская концепция креативной среды Веб 3.0, впервые указывается особое влияние эпохи Веб 3.0. на специфику формирования идентичности человека. Доказывается возможность реидентификации индивида посредством этой среды и предлагаются варианты её использования в социокультурном проектировании.

Ключевые слова и фразы: идентичность; идентификация; реидентификация; Веб 3.0; Интернет; креативная среда.

Громов Пётр Евгеньевич

Санкт-Петербургский государственный университет
petergromov@yandex.ru

МЕХАНИЗМЫ РЕИДЕНТИФИКАЦИИ ИНДИВИДА В КРЕАТИВНОЙ СРЕДЕ ВЕБ 3.0

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант № 15-33-01018.

Актуальность

В последнее время мы имеем дело с существенным поворотом в социокультурных практиках, опосредованных информационными технологиями. Поэтому тема данной статьи и сама постановка вопроса – вопроса о реидентификации индивида – выбрана не случайно. Многие исследователи Интернета, рассматривая указанную проблему, апеллируют к контекстуальности информационного, то есть рассматривают вокруг-происходящее как некоторый «сеттинг», декорации нынешней исторической эпохи. В подобной постановке вопроса «человек информационный» близок к пролетарию Маркса или человеку эпохи потребления Фромма. Все подобные точки зрения рассматривают некоторое внутреннее целое – что в гештальт-психологии назвали бы *self*, – как константу, всегда неизменное идеальное основание человеческого в человеке [5, с. 115]. Согласно такому подходу, эпохи оказывают влияние на привычки и высказывания, меняются одна за одной эпистемы и привычки мыслить так, а не иначе, возникают и разлагаются институты, но все это оказывает влияние лишь на эго человека, на его сиюминутные привычки и набор преходящих идеологем и как будто оставляет нетронутым его “self”, его самость. Соответственно, вопрос идентичности человека в виртуальной среде выносится за скобки.

В данной статье мы хотим указать на невозможность подобной манеры постановки проблемы. Одна из важнейших задач – раскрыть влияние современной информационной среды на человека, объяснить феномен реидентификации индивида и указать возможность использования данной информационной среды и феномена реидентификации для усиления коммуникативных связей между людьми, выведения этих связей на новый уровень.

Да, очевидно, что главной особенностью современной социальной реальности являются существенные изменения, вызванные информационной культурой и затрагивающие, хотя и в различной степени, практически все области общественного устройства [11, р. 84-85]. Однако куда более значимыми для современного