

one of R. Schuman's last vocal cycles, represent communication of creativity of the composer with German stylistics *biedermeier* are considered.

Keywords: a song cycle, *Biedermeier*, Romanticism, poetry E. Kuhlman, chamber vocal works by Robert Schumann.



УДК 78.071.1(470)+394

А. Гадецкая

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ)

В статье рассмотрены ключевые идеи представителя феноменологической социологии А. Шюца в отношении феномена повседневности. Выявлен потенциал их применения в области исследований, посвященных культуре повседневности. На примере творческой биографии М. И. Глинки рассматриваются способы интеграции актуальных положений шюцевской концепции повседневности в сферу музыкального искусства.

Ключевые слова: культура повседневности, наличное знание, мы-группа, тезис взаимных перспектив, концепция «возвращающегося домой», исторически-информированное исполнительство, творческая биография, бальная культура.

В понятии культура повседневности как адекватной методологической универсалии современные исследователи (в том числе культурологи и музыковеды) часто видят возможность разрешения ряда актуальных проблем. В сфере музыкального искусства прослеживается некая закономерность при обращении к понятию культура повседневности. Необходимость в нем возникает при исследовании тем, среди которых основными можно считать следующие: обращение к музыкальным жанрам, непосредственно вытекающим из немusicalных контекстов (например, бальная или любая иная церемониальная музыка); реконструкция творческих биографий известных музыкантов путем привлечения нетипичных и ранее не изученных «повседневных» обстоятельств; аксиология восприятия академической музыки (специфика сложившейся системы ее оценок: гении и

композитори «второго ряда»¹⁾ и массовых (популярных) музыкальных практик.

Обращение к разработкам социологов, в частности, к работам автора первой известной развернутой концепции повседневности — австро-американского социолога первой половины XX ст. Альфреда Шюца — позволяет решить ряд принципиально важных задач как методологического, так и терминологического характера. Введение в искусствоведческое и культурологическое научное пространство таких предложенных А. Шюцем понятий, как «наличное знание», «мы-группа», «жизненные миры», а также методологически продуктивных идей, содержащихся в «тезисе взаимных перспектив», концепции «возвращающегося домой», безусловно, способно значительно усилить продуктивность дальнейших разработок, связанных с повседневностью.

Именно А. Шюц первым в значении понятия использовал термин *повседневность* (в четко сформулированном и целостном варианте)²⁾. А. Шюц опирается на имманентную intersубъективность любой человеческой коммуникации, исходя из континуальной природы так называемого «наличного знания» — некоей суммы одновременно беспрестанно передаваемого и непрерывно проверяемого знания о разных объектах окружающей человека действительности. По Шюцу, именно оно выступает в качестве основного фундамента повседневности: «Этот мир существовал до нашего рождения. <...> Перед нами он предстает в нашем собственном переживании и интерпретации. Но любая интерпретация мира основана на предыдущем знакомстве с ним — нашем лично или передаваемом нам родителями и учителями. Этот опыт в форме «наличного знания» (knowledge at hand) выступает как схема, с которой мы соотносим все наши восприятия и переживания» [7]. Благодаря типизированности «наличного знания» возникает возможность его индивидуального переживания, которое, по выражению социолога, «несет в себе открытый горизонт похожих будущих переживаний» [7].

¹⁾ Понятие, закрепившееся и функционирующее на правах термина. Реже используется синонимичное композиторами «второго эшелона».

²⁾ Развивая идеи феноменологической философии и концептуализируя в рамках социологии предложенные Э. Гуссерлем понятия «естественная установка» и «жизненный мир», А. Шюц вводит понятие повседневности, фактически открывая (как станет ясно несколько позже) новую научную ветвь — феноменологическую социологию.

А. Шюц акцентує подвійність зв'язи між типичним і його індивідуальним переживанням: саме типичне дозволяє актуалізувати індивідуальне, з однієї сторони, а з іншої — завжди оказується в некоторому роді емоціонально вторичним по отношению к нему.

Данная идея может быть проиллюстрирована следующим примером из творческой биографии Глинки¹. Так, из всего бального пространства глинкавского детства, которое выступает (и вполне может быть проинтерпретировано) как типизированная и самоочевидная часть его «наличного опыта», юный Михаил Иванович выбирает (о чем он сам упоминает в «Записках») именно *звучание* бального оркестра, который из сферы самоочевидно типического естественно переходит для него в сферу индивидуального, становясь частью непосредственно его, глинкавской, повседневности.

В качестве одного из ключевых инструментов анализа любой структуры повседневности А. Шюц предлагает использовать как методологическую детерминанту сформулированный им «тезис взаимности перспектив». При всем различии индивидуального опыта специфика повседневного мышления способна преодолеть так называемое «различие индивидуальных перспектив» благодаря двум формам «идеализации». Первая — взаимозаменяемость точек зрения: «Я считаю само собой разумеющимся и предполагаю: другой считает так же, что, если я поменяюсь с ним местами и его «здесь» станет моим, я буду находиться на том же самом расстоянии от объектов и видеть их в той же самой типичности, что и он в настоящий момент» [6]. Вторая возможная идеализация — совпадение системы релевантностей, заключающееся в том, что «до тех пор, пока не доказано обратное, я считаю само собой разумеющимся — и предполагаю, другой считает так же — что различия перспектив, порождаемые нашими уникальными биографическими ситуациями, несущественны с точки зрения наличных целей любого из нас. И что он, как и я, т. е. «мы» полагаем, что выбрали и интерпретировали актуально и потенциально общие объекты и их характеристики <...> по крайней мере «эмпирически тем же самым», т. е.: тем же самым, с точки зрения наших практических целей, образом» [7]. Обе предложенные идеализации — взаимозаменяемости точек зрения и совпадения ре-

¹ Подробно данная тема представлена в диссертационном исследовании автора статьи «Бальные танцы как явление культуры Романтизма в творческой биографии М. И. Глинки» [2].

levantностей — и образуют так называемый «тезис взаимных перспектив»¹.

По отношению к такому самоочевидному «наличному знанию» глинкинской эпохи, каковым, безусловно, является бальная культура, «тезис взаимных перспектив» представляется чрезвычайно удобной моделью, поскольку приводит к более системным обобщениям, а в результате — и к значительной мере объективизации глинкинского бального опыта путем привлечения свидетельств ряда его современников. Таким образом, возникает возможность ощутить уже непосредственно глинкинскую танцевальную музыку как один из типичных феноменов культуры дворянской повседневности его времени.

По замечанию А. Шюца, обе модели идеализации «представляют собой типизирующие конструкты объектов мышления, преодолевающих своеобразие объектов личного опыта моего или любого другого человека», что, в свою очередь, «ведет к формированию такого знания об объектах и их характеристиках (актуально познанных «мною» и потенциально познаваемых «тобой»), которое выступает как знание «каждого». Оно представляется объективным и анонимным, т. е. отделенным я независимым от индивидуальных определений ситуации» [7]. Интересно, что, по сути, данная методологическая тактика в области музыкального искусства совпадает с основным принципом направления исторически-информированного исполнительства²,

¹ Такой способ диалога вскрывает необходимость соотнесения интерпретаций того или иного художественного явления не только с точки зрения констатации предлагаемых тем или иным автором идей, но и анализа (хотя бы и фрагментарно-поверхностного) тех естественных установок релевантностей повседневной жизни, которые были присущи автору той или иной концепции. В пространстве художественной практики это позволит снять ряд резких аксиологических суждений, а также четче и прицельнее выявить проблемную область собственно рассматриваемого явления, равно как и яснее дифференцировать круг привлекаемых исследовательских точек зрения. При таком подходе, например, очевидно имманентное не совпадение взглядов на повседневность глинкинской эпохи между В. Стасовым, Б. Асафьевым и С. Тышко и С. Мамаевым, поскольку для каждого из них «тезис взаимности перспектив» будет включать несколько иной набор самоочевидных представлений о повседневности.

² Исторически-информированное (historical informed performer, сокращенно HIP) или аутентичное исполнительство — направление, зародившееся в нач. XX ст. в Западной Европе. Вследствие актуальности и созвучности эпохе получило большое распространение по всему миру, продолжая активно развиваться и сегодня. Одной из ключевых позиций HIP является использование подлинных источников — инструментов (или их реконструированных копий), трактатов, всевозможных руководств, акустических параметров, систем температур и т. п., соответствующих времени создания музыки. Каждый из подобных фактов рассматривается как некая «сумма знаний

в котором каждый конкретный документ (или материальный факт) рассматривается, прежде всего, как сумма знаний — то самое «объективное и анонимное знание «каждого», а индивидуальная биографическая ситуация автора остается в определенном смысле за скобками. Это позволяет выработать общие координаты, в которых осуществляются дальнейшие движение и поиск.

В качестве примера, непосредственно связанного с феноменом повседневности в творческой биографии М. И. Глинки и иллюстрирующего возможность привлечения описанного выше метода, могут выступать две художественные киноленты — фильмы «Глинка» 1946 г. (режиссер Л. Арнштам) и «Композитор Глинка» 1952 г. (постановщик — Г. Александров, режиссер П. Арманд). Обе — экранизируют важные этапы биографии «первого русского национального музыкального классика», и обе представляют собой визуальную реконструкцию элементов повседневности глинкинской эпохи. Характерно, что в каждом из них все, что связано с дворянством — художественный вкус, особенности мировоззрения, манеры, привычки, способы проведения досуга и т. п., — намеренно подается карикатурно. Среди представителей дворянства, наделенных позитивными чертами случайно (!) оказываются лишь те, которые демонстративно оппозиционны в отношении существующего социально-политического устройства, равно как и его наиболее существенных внешних проявлений. Опять-таки «случайно» среди них оказываются исключительно, как и Глинка, классики русской культуры — Пушкин, Гоголь, Даргомыжский... Как и Глинка, их художественные образы подвергаются необходимой идеологической ретуши: «настоящее» (в соответствии с иерархией, действительной для времени создания кинокартин) творчество этих гениев-классиков не признается близким по кругу социальной коммуникации окружением. Образ гениев-одиночек, которые героически противостоят миру успешных, блестящих, однако духовно убогих современников, являлся в эпоху создания данных фильмов, как известно, своего рода канонизированной моделью — «объективным и анонимным «знанием» каждо-

эпохи». В результате накопления подобной информации вырабатываются наиболее корректные и исторически закономерные принципы, позволяющие осуществлять более верную интерпретацию (научную или исполнительскую) той или иной эпохи, стиля, жанра и т. д. В наиболее полном и системном варианте идеи НІР представлены в работах известного австрийского музыканта-практика и исследователя Н. Арнокура. См., в частности, [1; 6].

го», — закрепленной и успешно функционирующей для показа не только русских, но и большинства иностранных классиков любой сферы деятельности.

Противоречие, довольно остро ощутимое сегодня при просмотре указанных картин, содержится в значительной художественной убедительности созданных образов. Уровень такой безусловной художественной правды обеспечивается, прежде всего, прекрасной и высокопрофессиональной работой режиссерско-постановочной группы, а также блистательными актерскими решениями, мера убедительности которых и сегодня в определенных случаях может вызывать при восприятии подмену правды исторической правдой художественной. Использование манипуляций в сфере повседневности, — причем актуальной как для эпохи Глинки, так и для времени выхода фильмов, — очевидно. Возможность разъединить различные художественно-смысловые слои, составляющие эти кинопроизведения, в частности, прибегая к анализу специфики самоочевидного повседневного «наличного знания» каждого из взаимодействующих временных срезов, создает современные возможности для дальнейшего функционирования данных, безусловно, интересных в контексте проблем культуры повседневности, художественных образцов.

Еще одним важным методологическим указанием А. Шюца можно считать специфику представлений исследователя о социальном знании, в частности, выраженную в понятии «мы-группы», под которым понимается сообщество людей, разделяющих общую систему релевантностей. Поскольку знание имеет социальную природу, то, по мнению А. Шюца, «меня учат не только определять окружающую среду <...> но и строить типичные конструкты согласно системе релевантностей, соответствующей анонимной унифицированной точке зрения «мы-группы». Сюда относятся образы жизни, способы взаимодействия со средой, практические рекомендации по использованию типичных средств для достижения типичных целей в типичных ситуациях» [7].

Это важное замечание позволяет ощутить ту большую дистанцию, которая сегодня отделяет нас от любого из проявлений культурной повседневности прошлых эпох. В отношении глинкинской эпохи, вопрос не только в хронологической удаленности, но и в смене системы релевантностей в разных «мы-группах», произошедшей (особенно радикально, в частности, в области социальных координат) после 1917 года и прервавшей естественный ход повседневного времени.

Отсюда — одна из значительных сложностей интерпретации, например, бальной культуры, вытекающих из практически полного отсутствия у современного исследователя необходимого в данной сфере повседневного опыта запаса «наличного знания», опирающегося на знакомый язык имен, вещей, событий, ритуалов, церемоний.

Российский бал к нач. XX ст. представлял собой разветвленную систему, в основе которой — модель государственно важной церемонии. При этом на протяжении практически трех столетий безусловной являлась преемственность закрепленной в качестве «наличного знания» базисной модели бальной церемонии, которая в своих онтологических смыслопорождающих модусах оставалась неизменной, обеспечивая естественную преемственность разных стилевых традиций. Так, в частности, полонезы Глинки, еще его современниками характеризовавшиеся как образцы «старой манеры», думается, естественно впитали черты предшествовавшей традиции — полонезов Осипа Козловского, композитора, который, как известно, обогатил российский полонез новым блеском и содержанием. Специфика самоочевидного «наличного знания» Козловского, в результате, сформировала совершенно специфический образец жанра полонеза, который превратился в один из знаковых для российского бала танцев. Сочиняя полонезы для официальных императорских торжеств (в частности, именно он писал бальную музыку для коронации Павла I и Александра I), празднеств дворянской аристократии, Козловский получил возможность печати этой бальной музыки¹. Таким образом, стиль полонезов Козловского распространился еще шире, естественно становясь самоочевидным повседневным знанием, в частности, в области полонезной части бальной грамматики.

Глинка, детство и юношеские годы которого как раз пришлись на вершинный период композиторской деятельности Козловского, влияние которого на музыкальные вкусы двора особенно ощутимо при Елизавете Алексеевне, супруге Александра I², был окружен

¹ Н. Огаркова отмечает факт особенной избранности Козловского, поскольку композитору еще при жизни позволено было публиковать свои сюиты, составленные из бальной коронационной музыки. Такая практика не была типичной и широко употребляемой, а являлась примером беспрецедентного исключения, специально сделанного монаршими особами для Козловского [4, с. 95].

² Н. Огаркова отмечает, что увлеченность Елизаветы Алексеевны жанром полонеза способствовала усилению интереса к данному танцевальному жанру: «Популярность полонеза и интерес к нему императрицы Елизаветы подтверждается созданными для нее сочинениями разных авторов. Ей посвятил свой С-dur'ный полонез Бетховен

именно таким танцевальным контекстом, естественно впитывая его как самоочевидное «наличное знание». Это объясняет то особенное представление о танцевальном жанре, свойственное Глинке, которое естественным образом нашло отражение уже в его полонезах — блестящих, изящных, изысканно утонченных и грациозных в духе скорее былой, павловско-александровской, повседневности. Исходя из шюцевской идеи «совпадения релевантностей», можно с уверенностью предположить, что для современников М. Глинки представление и память о такой жизни жанра полонеза также являлись очевидными, а круг возможных ассоциативных впечатлений естественно отсылал их к «нужному» времени, позволяя установить тот неуловимо пронзительный диалог между прошедшим и настоящим, который особенно остро возникает как раз в пространстве повседневности.

Сложность преодоления и переосмысления разницы, произошедшей в «мы-группах» после упразднения балльной церемонии в советскую эпоху, а затем после ее «нового» открытия (период, продолжающийся и сегодня), изначально предопределяет значительную схематичность воспроизведения любой из балльных разновидностей прошлого в современном пространстве культурной повседневности.

Такая специфика отношения к сфере повседневности, сложившаяся в советском и постсоветском пространстве, позволяет считать актуальной еще одну идею А. Шюца — концепцию «возвращающегося домой». Она может служить своего рода универсальной моделью при анализе разных процессов, связанных со смещениями, произошедшими в любом из контекстов, составляющих культуру повседневности.

Привычное следование самоочевидным, устойчивым и не вызывающим сомнения моделям поведения, как считает социолог, составляет основу повседневности. Базис ее — в домашней жизни, прочный фундамент которой обеспечивается устойчивой функциональностью «взаимных перспектив»: «Большинство проблем повседневной жизни может быть решено путем следования образцам. <...> Способом жизни дома управляет не только моя собственная схема выражений и интерпретаций, она является общей для всех членов группы, к кото-

со следующей надписью под нотным текстом: «Der Kaiserin von Russland Elisabeth Alexievna gewidmet. Alla Pollaca». («Посвящается Императрице всея Руси Елизавете Алексеевне») [4, С. 161]. Очевидно, что увлечения и вкусы царствующих особ особым образом сказывались и на формировании повседневного облика той или иной эпохи.

рой я принадлежу. <...> Я всегда имею шанс — субъективно или объективно — предсказать действия другого в отношении меня, равно как и их реакцию на мои действия» [8, с. 551].

Когда человек покидает это привычное пространство — преднамеренно или вынужденно, — а затем вновь возвращается в него (реально или виртуально), он утрачивает ту естественную логику восприятия и анализа событий, которая была у него до момента «отъезда». Необходимость вновь отыскивать привычные коды повседневности, постоянно взаимодействуя с изменившимся за это время старым набором, характеризует принципиально новую ситуацию: «<...> положение возвращающегося отлично от ситуации чужестранца. Последний должен присоединиться к группе, которая не является и никогда не была его собственной. <...> Возвращающийся, однако, ожидает вернуться в окружение, <...> о котором он имеет знание, которое, как он думает, сумеет использовать, чтобы войти с ним в контакт. У чужестранца нет этого знания, — возвращающийся домой надеется найти его в памяти» [8, с. 550].

В случае со всем комплексом российской повседневной дворянской культуры, которая является имманентной частью творческой биографии Глинки, эта шюцевская идея представляется как нельзя более точным и емким объяснением. Несмотря на прерванность традиции, в отношении этой части прошлого актуальна как раз позиция именно «возвращающегося домой», с вытекающей из нее необходимостью соотнесения уже имеющегося знания (или памяти о нем, сохранившейся благодаря функциональной специфике «наличного знания») с новым, изменившимся и потому иным контекстом, в котором оно существует. Отсюда — объяснение той потребности возродить и реконструировать повседневные ритуалы дворянского прошлого, которая повсеместно наблюдается сегодня в отечественном и прочих постсоветских культурных пространствах, в том числе, и в сфере бальной традиции.

Взаимосвязь тем «возвращения домой» и памяти «наличного знания» в самом широком и разомкнутом понимании, памяти, непосредственно актуализирующейся именно через повседневность — ярчайший мотив художественного мировоззрения Марселя Пруста. Ему принадлежит современная «классическая модель» описания механизма воспоминания-отождествления — подробная, точная, метафорически и символически насыщенная. Этот механизм у Пруста возникает именно из повседневной случайности. Такое представле-

ние о специфике повседневности может выступать в качестве художественной аналогии ключевым идеям феноменологической социологии А. Шюца.

Пруст детально вскрывает воспоминание-возвращение как систему, соединяющую бытовую и художественный векторы («объективное и анонимное знание каждого», проявленное в конкретной индивидуальной биографической ситуации) в единое пространство тягуче-нерасчленимой, но онтологически превосходящей иные формы бытия повседневности, в которой причудливым образом сплетаются различные «человеческие миры» (по терминологии А. Шюца)¹. Описывая, казалось бы, забытый и утраченный для ощущений дом своего детства в Комбре и характер сохранившихся о нем воспоминания, Пруст вводит момент описания повседневной случайности, которая, вторгаясь, не только размыкает привычное течение жизни героя, но и переводит монотонную повседневность в принципиально другой «человеческий мир»: «И вот, в один зимний день, когда я пришел домой, мать моя, увидя, что я озяб, предложила выпить против моего обыкновения, чашку чая. <...> Мама велела подать мне одно из тех кругленьких и пузатеньких пирожных, называемых *Petites Madeleines*. <...> И тотчас же, удрученный унылым днем и перспективой печального завтра, я машинально поднес к своим губам ложечку чаю, в котором намочил кусочек мадлены. Но в то самое мгновение, когда глоток чаю с крошками пирожного коснулся моего неба, я вздрогнул, пораженный необыкновенностью происходящего во мне». [5, с. 77].

¹ Шюцевские «человеческие миры» — это различные грани человеческой жизни, отличающиеся друг от друга спецификой действия. К ним относятся: мир науки, мир религии, мир душевной болезни, мир снов, мир художественной фантазии и т. д. Переход из одного мира в другой требует усилия, необходимого для переориентации. Л. Ионин отмечает, что значение одной и той же вещи в каждом из «человеческих миров» может существенно отличаться, отсюда — специфика их взаимодействия с повседневностью: «Значения фактов, вещей, явлений в каждой из этих сфер опыта образуют целостную систему. Одна и та же вещь, например лепешка из пресного теста, имеет разные значения в религии, науке, повседневной жизни. В каждой из названных сфер ее значение входит в целостную, относительно замкнутую систему значений. <...> По мнению Шюца, именно это качество опыта повседневности — телесно-предметное переживание реальности, ее вещей и предметов — и составляет ее преимущество по сравнению с другими конечными областями значений. Поэтому, говорил он, повседневность является «верховой реальностью». Человек живет и трудится в ней по преимуществу и, отлетая мыслью в те или иные сферы, всегда и неизбежно возвращается в мир повседневности» [3].

Показательно, что Пруст акцентирует тот факт, что повседневный объект, вызвавший в герое столь сложные процессы, не просто был хорошо знаком ему, но и практически постоянно «попадался на глаза», узнавался¹. Однако лишь специфические условия, случайно(!) сложившиеся, вызвали необходимый комплекс. В случае со всем, что связано со сферой русской дворянской культуры (во всех ее многообразных проявлениях, располагающихся между утилитарно-бытовым и высокохудожественным), которая ощутима в творческой биографии не только Глинки, но и иных русских композиторов, закономерность применения описанного А. Шюцем синдрома «возвращающегося домой», как и прустовская идея обретения, казалось бы, утраченных форм повседневности, запечатлевшихся в недрах памяти и обретаемых в новой реальности, представляются продуктивными. Поиск вынужденно покинутого «дома» — системы нравственно-этических, художественных и т. д. ценностей — одно из ощутимых проявлений отечественной современной культурной ситуации в отношении прошлого, в частности, богатого наследия дворянской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнонкур Н. Мои современники. Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур ; [пер. с нем. С. В. Грохотов; предисл. к русскому изд. Т. Т. Гринденко]. — М. : Издательский дом «Классика — XXI», 2014. — 280 с.
2. Гадецкая А. Н. Бальные танцы как явление культуры Романтизма в творческой биографии М. И. Глинки: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 26.00.01 «Теория и история культуры (искусствоведение)» / Анна Николаевна Гадецкая. — Киев, 2013. — На правах рукописи. — 239 с.
3. Ионин Л. Г. Альфред Шюц и социология повседневности / Леонид Григорьевич Ионин // Современная американская социология / [под. ред. В. И. Добренъкова]. — Режим доступа: <http://mr-kaev2009.narod.ru/sociology/amerikan/st012.htm>
4. Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII—XIX / Н. А. Огаркова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 345 с.
5. Пруст М. В сторону Свана / М. Пруст ; [пер. с фр. А. А. Франковского, сост., общая ред. и избр. прим. Р. В. Грищенко]. — СПб. : Издательский дом «Кристалл», 2000. — С. 27—538.
6. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Харнонкурт ; [пер. з нім. Г. Курков]. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

¹ Данный процесс соответствует приводимой выше шюцевской мысли об актуализации человеком «лишь некоторых аспектов каждого особенного типизированного объекта».

7. Шюц А. Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социологические исследования [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.countries.ru/library/texts/shutz.htm>

8. Шюц А. Возвращающийся домой / А. Шюц // Шюц А. Избранное: мир, святящийся смыслом ; [пер. с нем. и англ. В. Г. Николаев и др.; сост. Н. М. Смирнова; общ. и науч. ред., послесл. Н. М. Смирновой]. — М. : РОС-СПЭН, 2004. — С. 550–556.

Гадецька Г. Культура повсякдення у музичному мистецтві: інтерпретаційні можливості та методологічні перспективи (на прикладі творчої біографії М. І. Глінки). У статті розглядаються ключові положення концепції повсякдення соціології А. Шюца в проекції на актуальні проблеми, пов'язані з культурою повсякдення. Вводяться запропоновані А. Шюцем поняття: «наявне знання», «ми-група», «життєві світи». Також розглядається можливість використання щодо культури повсякдення в музичному мистецтві таких методологічно продуктивних ідей соціолога, як «теза взаємності перспектив» і концепція «того, хто повертається додому». На прикладі фактів з творчої біографії М. І. Глінки продемонстровано доцільність залучення даних ідей та понять. Окреслено взаємозв'язок шюцевської концепції повсякдення із ключовими положеннями напрямку історично-поінформованого виконавства, що сьогодні активно розвивається у цілому музичному світі.

Ключові слова: культура повсякдення, наявне знання, ми-група, теза взаємності перспектив, концепція «того, хто повертається додому», історично-поінформоване виконавство, творча біографія, бальна культура.

Gadetskaya A. Culture of everyday life in music: interpretive opportunities and methodological perspectives (in the biography of Glinka). The article examines the key provisions of the concept of everyday life sociologist A Schutz in the projection on topical issues related to the culture of everyday life. Enter the following proposed by A. Schutz, the concept of «knowledge at hand», «we-group», «life-worlds». Also considering the possibility of use in relation to the culture of everyday life in music such methodologically productive ideas of sociology as a «thesis mutual perspectives» and the concept of «returning home.» On the example of the facts of the biography of Glinka shows the feasibility of attracting these ideas and concepts. Is designated correlation with the concept of the everyday practice of the key provisions of the historically informed performance, which is actively developing worldwide.

Keywords: the culture of everyday life, knowledge at hand, we-group, the thesis of reciprocal perspectives, the concept of «returning home», historical informed performer, creative biography, ballroom culture.

