

Приглашение к полемике

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.046-051

**ФЕМИНИЗМ И МУЗЫКА.
ДИСКУРС ЖЕНСКОЙ ПРИРОДЫ В «НОВОМ МУЗЫКОЗНАНИИ»**

американское «Новое музыкознание», громко заявившее о себе в 1980-е годы, осуществило ряд важных и без сомнения полезных изменений в музыкальном образовании и науке США. Заметим, что американским музыковедам тогда не преподавалась даже музыка XIX в. Однако, данным явлениям, связанным с улучшением образовательного куррикулума и восполнением белых пятен, сопутствовали и другие – нацеленные на фундаментальное переосмысление вообще всего, чем занималось музыковедение до этого, в том числе и то, что представляет собой само искусство музыки. Девизом для подобного процесса переоценки могут являться слова владительницы дум многих уже поколений американских музыковедов Сьюзан Макклери: «Я уже не уверена больше в том, что есть музыка» [4, р. 19]. А что уж тут говорить про музыковедение, в чьи пределы было вброшено столь много новых субдисциплин – от культуры и спорта до социально-политических и общественных движений, таких как ЛГБТ и феминизм.

Если нам, российским учёным, данные явления трудно дифференцировать по месту их возникновения, ибо все они представляются производными из прекрасного далёкого Запада, то на самом Западе исследователи достаточно чётко разграничивают границы завоеваний этого нового музыкознания, вызывающего иногда не меньше вопросов, чем и у нас в России. Так, британский музыковед Стефано Кастельвекки, выступая на американском форуме, назвал себя «лингвистом с Марса: посетителем американской академической цивилизации из открытого космоса» [3, р. 185]. В данном контексте, выступая однажды в сходной ситуации, автор этих строк решил продолжить мифологическую географию и обозначить себя представителем существ не из верхнего мира, но откуда-то снизу (то, что на английском называется *downworld* – место обитания всяческих духов, оборотней и гномов). И что более всего пугает разных подоб-

ных существ (включая, возможно, и постсоветских музыковедов) – это и есть то, что составляет главный предмет исследования так называемого *gender musicology*, что и являет собой наиболее притягательный – и опять же пугающий – аспект их научной деятельности, с которого, возможно, российский путь исследования «нового музыкознания» и должен начинаться, ввиду его интереса и изрядной для нас необычности.

Итак, что же собой представляет музыка в её «сексуальном» прочтении с точки зрения гендерного музыкознания? При первом знакомстве с работами специалистов данной области (а их уже сотни, включая целые выпуски рецензируемых журналов, монографии, сборники статей и многочисленные выступления в медиасфере) бросается в глаза обилие эротических метафор при описании музыки; музыка становится обителью практически любой сферы человеческой деятельности, каждая из которых неразрывно связана с сексуальностью. Темы музыковедческих работ включают в себя проблемы ЛГБТ («свой собственный опыт восприятия музыки, будучи геем», чему посвящена работа Филиппа Бретта) [2], все возможные виды отличий (*differences*) (Руфь Соли) [7], философское рассмотрение проблемы мужественного и женского (Элайн Шоувальтер) [8], целый ряд новых путей и открытий, предложенных Сьюзан Макклери и мн. др. Как пишет Макклери, «воссоздание и обнаружение гендера и сексуальности в музыке является, возможно, наиболее зримым аспектом феминистской музыкальной критики» [4, р. 7]. Музыка, по её мнению, «создаёт возбуждение и направляет, канализирует желание, оперируя специальными паттернами (структурами), создаваемыми звуком, которые напоминают аналогичные паттерны в сфере сексуальности» [*Ibid.*, р. 8]. То есть, феминистское музыкознание предлагает не просто метафористику, но настоящую семиотику гендера: ряд конвенциональных знаков, изобличающих маскулинность и фемининность в музыке (что

будет показано ниже). Данные области, однако, отнюдь не являются исчерпывающими; мысли исследователей простираются гораздо дальше, ввиду чего их научные работы часто напоминают тексты глянцевого журналов на минусовых этажах британских и американских магазинов. Таковы описания той же Макклери – например, посвященные фильмам об Индиана Джонсе (содержание которого в принципе сводится к репрезентации маскулинной бравурности и женской соблазнительности), или её реплика о знаменитом блокбастере «Челюсти» (1975): «*vagina dentate*» [Ibid., p. 8, 16]. Многостраничные работы Макклери предоставляют обширный простор воображению и языку исследовательницы. Однако давайте проследим, каким же образом они воссоздают искомый гендер в музыке, в чём же, наконец, состоит различие между различными гендерами, философское и семиотическое.

Как уже утверждалось, с точки зрения апологетов музыкального феминизма, понятия гендера являются основополагающими для всей музыки и для истории европейской музыки, в частности. Макклери утверждает, например, что «на протяжении истории Запада, музыка представляла собой активное [зрелище], за которое жестоко бились в терминах гендерной идентичности» [Ibid., p. 17]. Учитывая данные формулировки – «*fought bitterly*» – совершенно неудивительно, почему феминисты и по сей день продолжают так же жестоко сражаться за то, чтобы сорвать маски с мужской и женской гендерной идентичности в пространстве музыки. Яростные атаки Макклери на Бетховена хорошо известны как в музыковедении, так и в медиасфере: анализируя его Девятую симфонию, она отмечает в числе его бесчисленных грехов «атакующее биение бёдер», «сексуальное насилие» или «душащую, убийственную ярость насильника, неспособного достичь оргазма» [5, p. 5]. Надо сказать, что её работы о Бетховене в основном посвящены обоснованию утверждения, что содержанием Девятой симфонии является акт жестокого сексуального насилия, длящегося 40 минут [Ibid.]. Позже мы вернёмся к проблеме выбора выражений и причин столь сильной ненависти Макклери и её сторонников к маскулинному предмету исследования, будь то Бетховен или кто-то ещё. Настоящий пример является показательным с точки зрения того, как феминисты выявляют женскую музыкальную идентичность – строго по контрасту с «ужасным» маскулинным.

Именно такое определение женского гендера – через противопоставление *другому* – предстаёт в подавляющем большинстве исследовательских работ. У самих феминистов женщина является не субъектом, но объектом (или, скажем, недосубъектом), который не может быть артикулирован изолированно как таковой, но обязательно в качестве противопоставления, ответа на что-то уже существующее. И здесь уже наблюдается первая их уязвимость концепции женщины, которая так или иначе нуждается как раз в утверждении самой себя посредством авторитетной фигуры, воплощаемой маскулинным началом. Именно все известные автору этих строк феминистские концепции начинаются с изложения своего видения природы женщины, но начиная, повторяем, с её противоположности. И это обстоятельство естественным образом приводит их к утверждению денонсированного и негативного значения женщины. Как, например, заявляет Марта Миноу (сама представительница феминистского музыковедения): «когда мы определяем, что одна из вещей не похожа на остальные, мы разделяем мир; мы используем язык для того, чтобы отделить, выделить – дискриминировать» [6, p. 3]. В этом последнем и состоит основная суть данной процедуры идентификации.

Так, именно сами феминисты действуют во вред самим себе, осуществляя то самое «отделение» женской идентичности, таким образом её дискриминируя. Позволим себе задаться вопросом: почему не наоборот? И почему бы не начинать изложение с женщин, а не с мужчин, чтобы наоборот уже их противопоставить женщине? Так, идея женской «слабости» в узком и самом широком смысле, против которой феминисты так усиленно выступают, предстаёт в их же собственных аналитических работах как ни что иное, как их собственное изобретение. В работах Марты Миноу, Элаин Шоувальтер и той же Сьюзан Макклери, например, излагается последовательная серия пар противопоставлений, соответствующих гендерным типам в музыке. Женский и мужской гендер идентифицируются по принципу: порядок / хаос, разум / чувства, дух / тело, культура / природа – всё это пока не несёт особой дискриминации, но продолжим этот ряд: привлекательность / отвращение, мудрость / сумасшествие, хороший / плохой и т. д. И опять же, последняя пара и производные от неё являются, по сути, ключевыми по отношению ко всему приведённому списку. О том заключает и сама

Макклари, например: «фемининное – это слабое, ненормальное и субъективное; маскулинное – это сильное, нормальное и объективное». Так, «экслюзивный» дискурс в смысле выключения, противоположного инклюзивности, включению относительно женщины, господствует в работах самих феминистов, которые своими собственными усилиями репрезентируют женщину, как «чужую, другую», – *alien, the other*. Данная самодискредитационность, возможно, и порождает много странных поступков и заявлений, которые представители гендерного музыкознания совершают и по сегодняшний день.

Примечательно, что и в философской, и в гендерной (помимо «новой музыковедческой») литературе наличествует немало опротестованных данной системы антиномий, которые показаны как неточные, обманчивые, зачастую прямо противоречащие действительности. Кроме того, возможны и иные пары противопоставлений: не обязательно культура / природа (именно она многогранно представлена, в частности, в работах исследовательниц Эллен Коскофф и Сюзанны Кузик). Но, например, почему бы не предложить гораздо более позитивную по отношению к женщине и не менее реально значимую оппозицию цивилизация / культура, знакомую нам по Освальду Шпенглеру (найти данную оппозицию в работах феминистов автору не удалось вообще нигде). Однако впечатление создаётся такое, что выстраивая данные пары оппозиций, феминисты намеренно не пытаются выйти за пределы этой жёсткой чёрно-белой дискриминационной схемы: весь мир поделён на сферы женского и мужского, – представленные как *не* равноправные, но этически противоположные друг другу, как царство Ормузда и Аримана, добра и зла. Везде и всюду идентификация женщины осуществляется путём её действительно жесточайшей дискриминации. В итоге работы и высказывания известных женоненавистников, таких как Отто Вейнингер, становятся базовыми и определяющими и для феминистов, и для самых лютых их противников.

Так, отказываясь (по непонятным причинам) заниматься перестройкой и переосмыслением самой этой убийственной схемы, исследователи-феминисты посвящают свои труды реабилитации некоторых понятий, в ней присутствующих, которые, по их мнению, являются несправедливо – или чрезмерно – униженными. Здесь наиболее популярны апелляции к телу (которое противопоставлено ну исключительно

мужскому разуму) и удовольствию (чему противоречит, как ни странно, мужское «желание», *desire*). Повсеместно утверждается, что дискурс тела в значительной степени недооценён европейской цивилизацией, почему раздаются призывы отменить дискриминацию тела, осуществить «воскрешение телесности», как пишет всё та же Макклери. Именно эти темы, касающиеся недооценённых аспектов «удовольствия» и «тела» в музыке, и составляют одно из магистральных направлений музыковедческой мысли гендерного направления.

Как уже указывалось, другим конкретным применением данной схемы является сфера музыкальных знаков и символов, где тоже всё на свете разделено надвое – сферы мужского и женского, дифференцированные до крайностей. Со стороны всё выглядит так, что принципом данного разделения является внешняя форма: что доминирует, остроконечность или округлость. Тактовые черты, нотные штили или знаки акцентов, с одной стороны, или округлые ноты, знаки *fermata*, паузы – с другой. Лига – округлая, следовательно, женская, штиль – наоборот. Но если штиль с хвостиком – это вопрос, требующий решения «на месте»; динамическая вилка – оставим читателю догадаться самому, на что указывает сей остроконечный символ. Детализация и айтемизация применяются и более широко: даже тональность, чёткость формы и структуры, ритм, настроение и, наконец, метрическая организация – всё это тоже сфера маскулинного, противоположная округлости (в любом понимании), доминированию долгих длительностей, чувственности, неясности тональных ориентиров. Если каденция готовится и разрешается – это означает наступление разрешения, оргазма, но от того, на какую долю этот оргазм приходится – на сильную или слабую, зависит то, кто его переживает [4, р. 9]. Собственно, отсюда и делается заключение, что именно Бетховен является насильником, а страдающая женщина – жертвой. Если бы оргазмы были на слабую долю, то было бы всё наоборот. Диссонансы – это без сомнения боль; а поскольку оргазм был у Бетховена, то вся эта боль, яснее ясного, достаётся насилуемой им партнёрше, женщине. Здесь и далее – вопросы к авторам сей теории неуместны; «очевидные» вещи не нуждаются в доказательствах, а попытки оспорить или спросить «почему?» будут встречены яростной неприязнью.

Чуть ниже будет показана критика феминистского музыкознания на Западе, но сейчас дадим

краткие пояснения, хотя и так это уже может быть понятно, каким образом история музыки выстраивается в трудах феминистов. Так, например, Шёнберга, вслед за Бетховеном, Макклери тоже критикует за недостаточный разрыв с маскулинной тональностью; Шёнберг, по её словам, это «политический революционер, кто нагло настаивает на получении сексуальной лицензии, который на самом деле нигде не обнаруживается» при ближайшем рассмотрении [4, p. 107]. Согласно её развёрнутому анализу его музыкальных и теоретических работ, после периода анархии в творчестве Шёнберга (где представлено изображение сумасшедшей женщины в монодраме «Ожидание»), он поворачивается обратно к идее высшего контроля радио над музыкой. Соответственно, его новый принцип организации материала есть своего рода тоже «новая форма порядка», который напоминает старую форму, если вообще не является её эквивалентом. На примере Шёнберга Макклери утверждает, что не просто атональность и диссонанс воплощают фемининное в музыке, но именно сам хроматизм [Ibid.].

Помимо таких часто анекдотических ситуаций в творчестве Макклери, там наличествуют и другие примеры, достойные более пристального изучения: например, живописание *madwomen* – женщин, лишившихся рассудка – в истории оперы. Эта тема заслуживает отдельного исследования, уже в определённой мере осуществлённого автором этих строк на примере оперы «Кармен» [1].

«Является ли музыка [естеством], ничему не подвластным? Может ли она, хотя бы частично, сопротивляться нашему поиску объяснений того, к чему она обращается?» – так начинает свою монографию Питер ван ден Торн [11, p. 11], осуществляя, согласно нашему наблюдению, самую масштабную и всеобъемлющую контратаку на позиции Макклери. Если последняя прямо заявляет, как уже было сказано, что она сама больше не знает, чем является музыка, но заявляет вместе с тем, что музыка – это политический акт, то ван ден Торн в своих статьях и монографии (специально написанной как опровержение взглядов музыкальных феминистов) последовательно отстаивает идею о том, что «музыкальные сочинения не переводимы на столь однозначный язык сексуальности. Они могут становиться объектами притяжения, веры и любви. Они могут говорить с нами, но не прямым языком, прорываясь прямо к сердцу без специфического на то стремления, без вербального обоснования самих себя» [Ibid.].

Приведём ещё один пример высказывания ван ден Торна: «Бетховен порнограф, Бетховен сексист. Аналогично тому, как это предстаёт в вульгарном марксизме, где человек оказывается редуцированным до “экономических сил”, беззастенчиво стремящихся в еду, крову и ресурсам, феминизм Макклери редуцирует его до сексуальных нужд, до прощупывания возможности, чтобы достичь своего оргазма, и затем уже до socioeconomicальных условий, которые обеспечат ему этот оргазм» [Ibid., p. 38–39].

Нет ничего удивительного в том, что полемика между плодовитой и страстной Макклери и ван ден Торном произвела эффект, подобный столкновению двух цунами, который, естественно, продолжается до сих пор. Причём ван ден Торну досталось немало и от самой Макклери, и от её многочисленных и агрессивных сторонников. В ход пошли, разумеется, отнюдь не только рассуждения о музыке. Среди всевозможных откликов и полемических статей примечателен выпад Руфь Соли, отвечающей на реплику ван ден Торна и приводящей целый ряд статистических данных из национальных архивов о положении женщин в США (сколько будет, сколько уже, а сколько может быть изнасиловано), опровергающей тем самым самую возможность утверждения того, что проблема неравноправия женщин решена [9].

Всеобъемлющая полемика между сторонниками и противниками феминизма в музыке, продолжающаяся и поныне среди представителей разных музыковедческих школ, отнюдь не только американских, – требует отдельного исследования. В настоящей работе отметим, что, как показывают приведённые – и многие другие примеры, подлинными цели феминистов в музыкознании лежат отнюдь не в плоскости науки, как и вообще не в плоскости музыки. В частности, одна из глав Макклери (посвящённой творчеству известной певицы Лоури Андерсон) в её приводимой выше монографии звучит так: «Думайте об этом. Думайте об этом как. Думайте об этом как о новом пути... Думайте об этом как о новом пути структурировании времени» [4, p. 147]. Данные строки оформлены со специфической табуляцией (напоминает стиль Маяковского), принципиально выделяясь из остального текста; и даже последняя фраза про структурирование времени, пожалуй, не столь уж и значительна, как провозглашение «нового пути». Возможно, что целью феминистов всё-таки является именно перемена мира, почему они и говорят об изменении отношения

человека к ряду явлений, которые прежде были дискриминированными, в числе которых – человеческое тело, модус удовольствия и т. д.

Идею необходимости имплементации женского сознания в мир (иногда речь идёт о женском логосе) не нова, её высказывали в том числе и русские философы. В научно-фантастических произведениях Андре Нортон и Урсулы ле Гуин также показаны общества, где мир управляется женщинами, которые диктуют условия миру, противоположные известному постулату Канта: там управляют люди, а не законы. Потому в данных обществах не происходит убийств, зверств и несправедливостей, не существует анонимного закона, абстрактного требования, которое

могло бы заставить индивида совершить любое злодеяние, даже оправданное законом (такое, как смертная казнь). Ведут ли феминисты в музыкознании мир в подобном направлении, в сторону отказа от жестокостей и горестей, столь свойственных мужскому миру, миру силы и крови?

Пока этого не видно из-за затеянных ими огромных баталий с Бетховеном или ван ден Торном. Однако если уж даже британские музыковеды рассматривают себя подобными марсианам и наблюдают за историей данных сражений, то и отечественному музыкознанию следует включиться в данную полемику, не оставаясь в стороне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов В. С. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен»: трансформация гендерной роли // Триумф русской музыки: Римский-Корсаков – окно в мир / ред.-сост. Л. О. Адэр. СПб., 2016. С. 54-67.
2. Brett P. Round Table VIII: Cultural Politics (16th Congress of the IMS) // *Acta Musicologica*. 1997. Volume 69, Fasc. 1, Jan. – Jun., pp. 45–53.
3. Castelvechi Stefano (Statement) // *Musicology and Sister Disciplines. Past, present, Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*. London, 1997. Ed. by David Greer. Oxford University Press, 2000, pp. 185–190.
4. McClary S. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: Univ. of California, Berkeley, 1991. 220 p.
5. McClary S. Getting Down Off the Beanstalk // *Minnesota Composers Forum Newsletter*, January 1987, pp. 4–8.
6. Minow M. *Making All the Difference: Inclusion, Exclusion, and American Law*. Ithaka: Cornell

University Press, 1990. 424 p.

7. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by Ruth Solie. University California Press: London. 1993. 355 p.
8. Reitsma K. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron // *Musical Offerings*. 2014. Volume 5, No. 11, pp. 37–63.
9. Showalter E. “Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year” // *Men in Feminism*. Ed. by Alice Jardine and Paul Smith. New York, Methuen, 1987, pp. 116–132.
10. Solie R. What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn // *The Journal of Musicology*. 1991. Volume 9, No. 4, Autumn, pp. 399–410.
11. Van den Toorn P. *Music, Politics, and the Academy*. University of California Press: London, 1995. 238 p.
12. Wood J. *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Ninth ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 2011. 368 p.

REFERENCES

1. Orlov V.S. «Tsarskaya nevesta» N.A. Rimskogo-Korsakova kak «russkaya Karmen»: transformatsiya gendernoy roli [“The Tsar’s Bride” by Rimsky-Korsakov as “Russian Carmen”: the Transformation of Gender Role]. *Triumf russkoy muzyki: Rimskiy-Korsakov – okno v mir* [Rimsky-Korsakov – a Window to the World]. Ed. Lydia Ader. St. Petersburg, 2016, pp. 54–67.
2. Brett P. Round Table VIII: Cultural Politics (16th Congress of the IMS). *Acta Musicologica*. 1997. Volume 69, Fasc. 1, Jan. – Jun., pp. 45–53.
3. Castelvechi Stefano (Statement). *Musicology and Sister Disciplines. Past, present, Future: Proceedings*

of the 16th International Congress of the International Musicological Society. London, 1997. Ed. by David Greer. Oxford University Press, 2000, pp. 185–190.

4. McClary S. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: Univ. of California, Berkeley, 1991. 220 p.
5. McClary S. Getting Down Off the Beanstalk. *Minnesota Composers Forum Newsletter*. January 1987, pp. 4–8.
6. Minow M. *Making All the Difference: Inclusion, Exclusion, and American Law*. Ithaka: Cornell University Press, 1990. 424 p.

7. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by Ruth Solie. University California Press: London, 1993. 355 p.
8. Reitsma K. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. *Musical Offerings*. 2014. Volume 5, No. 11, pp. 37–63.
9. Showalter E. “Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year”. *Men in Feminism*. Ed. by Alice Jardine and Paul Smith. New York, Methuen, 1987, pp. 116–132.
10. Solie R. What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology*. 1991. Volume 9, No. 4, Autumn, pp. 399–410.
11. Van den Toorn P. *Music, Politics, and the Academy*. University of California Press: London, 1995. 238 p.
12. Wood J. *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Ninth ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 2011. 368 p.

Феминизм и музыка.

Дискурс женской природы в «новом музыкознании»

Настоящая статья исследует одну из ключевых проблем так называемого «нового музыкознания», а именно – представление о женской природе, что определяет как философию музыки, так и общие политические устремления музыковедов-феминистов. В статье показано, каким образом дискурс женщины представлен и структурирован в работах феминистов: как правило, через отрицание мужского и противопоставление ему (что подвергается в статье критике). Показаны также и более общие воззрения феминистов на природу женского и мужского, обнаруживаемого как на уровне концепции и идеи, так и на уровне музыкальной формы и текста. В числе рассматриваемых в статье исследователей – представителей музыкального феминизма – имена С. Макклери, М. Миноу, Ф. Бретта и мн. др. Среди различных критических высказываний о воззрениях феминистов в статье представлены возражения П. ван ден Торна, который отстаивает положения, присущие традиционным взглядам на музыкальную эстетику, в частности, автономию музыки, способной восприниматься «автономно», «прорываясь прямо к сердцу». Присоединяясь к воззрениям Торна, автор статьи высказывает свои суждения о текущей полемике относительно вопросов феминизма и музыки, призывая отечественных исследователей включиться в данную полемику.

Ключевые слова: новое музыкознание, феминизм и музыка, С. Макклери, П. ван ден Торн.

Feminism and Music.

A Discourse on the Feminine Nature in the “New Musicology”

The present article researches one of the crucial issues of the so-called “new-musicology,” namely, perceptions on the feminine nature, which defines both the philosophy of music and the overall political aspirations of feminist musicologists. The article demonstrates how the discourse of a woman is presented and constructed in the works of feminists: as a rule, through rejection of the masculine nature and opposition to it (which is subjected to criticism in the article). Also shown are the more general views of the feminists on the nature of the feminine and the masculine, disclosed on the levels of the conception and idea, as well as on the level of musical form and the musical text. The researchers mentioned in the article – representatives of feminism in music – include such figures as Susan MacClary, Mark Minough, Philip Brett and numerous others. Among the various critical utterances about the views of the feminists, the article demonstrates the critique of this tendency by Peter van den Toorn, who defends the positions intrinsic to the traditional views on musical aesthetics, in particular, the autonomous position of music, capable of being perceived “independently,” “by breaking through directly to the heart.” Concurring with the opinions of van den Toorn, the author of the article asserts his perceptions of the current polemics regarding the questions of feminism and music, calling upon Russian researchers to involve themselves in this polemics.

Keywords: new musicology, feminism and music, MacClary, Peter van den Toorn.

Орлов Владимир Сергеевич

ORCID: 0000-0001-7106-4077

PhD (Кембриджский университет, Великобритания),

доцент кафедры теории и методики

преподавания искусств и гуманитарных наук

E-mail: v.s.orlov@spbu.ru

Санкт-Петербургский государственный

университет

Санкт-Петербург, 199034 Российская Федерация

Vladimir S. Orlov

ORCID: 0000-0001-7106-4077

PhD (Cantab),

Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts and Humanities

E-mail: v.s.orlov@spbu.ru

Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet

Saint Petersburg State University

St. Petersburg, 199034 Russian Federation