

различных религиозных сект, начиная от «Белого братства» и до «Аум-Синрикэ».

В завершении данной статьи необходимо отметить, что многие из этих методов воздействия на сознание зрителя и, как следствие, на его восприятие используются не только пластическим театром. Но именно пластический театр, который делает акцент не на дискурсивном, а на интуитивном или медитативном восприятии, использует этот прием сознательно и уделяет ему особое внимание.

### Литература и примечания

1. Мегедь В. В. Типы и эмпатия // Соционика, ментология психология личности. 1996. № 3. С. 86.
2. Соколов Ю. Пространство тела и пространство мира в архаических ритуале и театре // Театр

во времени и пространстве: сб. науч. трудов. М., 2002, С. 342, С. 53.

3. Юшкова Е. В. В ритмах человеческого духа. URL: <http://student.km.ru/>

4. Харнер М. Путь шамана, или Шаманская практика. М., 1991. С. 190, С. 76.

5. Сенсорная депривация – частичное или полное лишение одного или более органов чувств внешнего воздействия, используется в нетрадиционной медицине, психологических экспериментах (например, с камерой сенсорной депривации), а также для пыток и наказаний. Короткие периоды сенсорной депривации имеют расслабляющее воздействие, длительное лишение внешних раздражителей может привести к беспокойству, галлюцинациям, депрессии и асоциальному поведению.

### N. V. KAZMIN. INTRODUCING THE AUDIENCE INTO ALTERED STATES AS A METHOD OF MODERN DIRECTING

*The article reviews the history and current practice of ways to influence the viewer's subconscious. Immersing the viewer in mind altered states can help improve his empathic perception. This paper analyzes the methods that are common both for the primitive ritual actions and for the modern theater with electronic technologies.*

**Key words:** altered states, empathy, perception, plastic theater.

Ф. М. ШАК

## АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ШОУ-БИЗНЕС НА ПУТИ К ВЗАИМНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

*Характеризуя особенности современного музыкального искусства, автор уделяет особое внимание сближению классической вокальной и эстрадно-джазовых манер исполнения под влиянием различных факторов, в том числе и коммерческих.*

**Ключевые слова:** современное музыкальное искусство, академическое исполнительство, шоу-бизнес.

Во второй половине XX века началось беспрецедентное сближение коммерческой массовой музыки и академического исполнительства. Р. Снукер обращает внимание на то, что в 1980–1990 годы спродюсированные в коммерческом ключе записи арий из произведений В. А. Моцарта, К. В. Глюка и других композиторов стали пользоваться впечатляющей популярностью и продаваться тиражами, сопоставимыми, а иногда превосходящими аналогичные показатели популярной музыки [1].

Оперные сопрано Р. Флеминг и А. Ю. Нетребко, пианист Д. Л. Мацуев, баритон Д. А. Хворостовский и тенор Н. В. Басков благодаря мощной поддержке со стороны медийных структур получили известность, соизмеримую со статусом представителей поп-музыки. В творчестве каждого из перечисленных выше артистов следует выделить наличие двух разнонаправленных тенденций. Первая из них основывается на исполнении оригинальных академических произведений, вторая связана с записью коммерческого, ориентированного на широкую аудиторию

материала. Массовый слушатель воспринимает академическую музыку сквозь призму имиджевых характеристик, свойственных сценическому образу любимейшего ему артиста. Он целенаправленно приобретает дорогостоящие билеты на Баскова, Флеминг и Мацуева, находя в самом факте «потребления» их творчества престижность и подтверждение высокого социального статуса. Популяризованные с помощью развитых маркетинговых схем академические исполнители становятся своего рода ретранслятором, превращающим классическую музыку во вполне популярный, наделенный коммерческой привлекательностью продукт. Смысловые контуры, из которых складывается приведенная выше ситуативность, достаточно обыденны. Талантливый человек, приобретший символический капитал за счет ротации в медийной сфере, извлекает из него очевидную пользу. Благодаря узнаваемости он собирает значительную аудиторию, среди которой есть безусловные неопиты, осуществляющие знакомство с классическим репертуаром главным образом на его концертах.

Сравнивая популярных академических исполнителей рубежа 1970–1990 года с молодым поколением музыкантов, получивших известность в XXI веке, следует обратить внимание на некоторые приметы времени. Скрипач В. Т. Спиваков, обладающий безусловной харизмой, тепло воспринимался интеллигенцией позднесоветского периода. Его выступления неизменно привлекали образованную городскую публику. В концерты Спиваков включал легкие произведения, что, в свою очередь, воспринималось его аудиторией как повод сбросить напускную серьезность, сделать своеобразную передышку от присутствия классики. Исполнение Владимиром Теодоровичем некоторых номеров в «приджазованной» манере с неизбежной для таких случаев артикуляцией всех возможных клише и шаблонов неизменно декодировалось слушателем как допустимое смысловое снижение. Отыграв несколько легких композиций, музыканты снова возвращались в режим академической серьезности.

Взаимодействие с облегченным популярным материалом у пришедших вслед за В. Т. Спиваковым академических исполнителей постсоветского времени обуславливается несколько иными смыслами. Люди, посещающие концертный зал для того, чтобы послушать Д. А. Хворостовского, Д. Л. Мацуева или Н. В. Баскова, представляют принципиально отличную от советской интеллигенции социальную страту. Благоприятная для России сырьевая конъюнктура, повлекшая за собой улучшение макроэкономических показателей и повышение уровня жизни, изменила запросы населения, в результате чего средний класс больших городов начал искать новые досуговые ниши. Некоторые из подвергшихся впечатляющей ротации академических исполнителей превратились в объект, к которому было приковано внимание новой аудитории, состоявшей уже не столько из опосредованной советским культурным этосом интеллигенции, сколько из обусловленных культурным консюмеризмом буржуазно мыслящих людей. И если советское поколение иронично улыбалось, когда на концертах Спиваков, временно забывая классицизм, переходил во фривольный тон, то поколение нынешнее воспринимает подобное эклектичное исполнительство более однородно.

Происходящее на сцене интерпретируется публикой в буквалистском ключе. Ее восприятие лишено специфических когнитивных регистров, столь характерных для советской интеллигенции, хорошо чувствовавшей «контексты междустрочий» в зависимости от того, что и как ей исполняли. Аудитория, посещающая концерты академических звезд нового времени, сталкивается с хаотичным бурлеском, в котором произведения Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского и С. В. Рахманинова соседствуют с материалом Д. Гершвина и И. Крутого. Таким образом достигается специфическая постмодернистская

гомогенность, нивелирующая классицизм. Современные концерты разрушают прежний филармонический шаблон, формируя новый, более толерантный к слушателю-дилетанту тип сценического выступления.

В результате сближения массовой музыки и академического исполнительства возникает эстетическое осложнение, связанное с насильственным синтезом оперной вокализации и свойственных поп-музыке аранжировок. В 2010 году Ф. Б. Киркоров выпустил песню «Голос», записанную в дуэте с сопрано А. Ю. Нетребко. При критическом рассмотрении этого произведения обращает на себя внимание нарочито академическая манера исполнения Нетребко, порождающая эклектизм творчества, крайне уязвимо с позиции представления о художественных нормах. Оперная подача эстетически диссонирует со структурно редуцированной аранжировкой, ставящей на первый план востребованный в танцевальной музыке однообразный ритмический рисунок. Песню «Голос» следует отнести к формалистским образцам отечественной массовой музыки, поскольку лежащие в ее основе элементы образуют крайне тривиальный синтез эстрадного материала и академической вокализации.

В первой половине XX века было возможным существование академических исполнителей, чье творчество основывалось на бескомпромиссных и утонченных трактовках классической музыки. Например, репертуар великого немецкого сопрано Элизабет Шварцкопф состоял из заслужившего искусствоведческую легитимацию академического материала. Певице удалось наполнить особым колоритом знакомые всякому завсегдатаю филармонии произведения И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, И. Ф. Стравинского. Подбирая соответствующее образу и художественному статусу Шварцкопф определение, следует говорить о ней как о проводнике эталонного вокального мастерства, классицизма и элитарности. Становление великих голосов XX века проходило в исторический период, предполагавший жесткое ранжирование «высокой» и «низкой» культуры. Стремительная эволюция шоу-бизнеса, произошедшая в 1940–1960 годы, привнесла в академические жанры элементы коммерческого целеполагания. На смену Э. Шварцкопф и подобным ей вокалистам пришло новое поколение исполнителей, превратившихся в полноценных субъектов шоу-бизнеса. Сцена второй половины XX века получила целый ряд высоко одаренных творческих личностей, функционирующих в синергетическом поле, объединяющем ранее непримиримые области элитарного и массового.

Так следует ли говорить о специфической аннексии, растворении классического исполнительства в дискурсе массовой культуры? Изменения в сфере функционирования музыкальной индустрии и социокультурной стратификации

академического исполнительства, последовавшие в XXI веке, позволяют по-новому посмотреть на сложившуюся проблему. За последние 30 лет в западных исследованиях популярной музыки сформировался крайне емкий и эффективный терминологический аппарат. Для понимания процессов взаимной интеграции академического исполнительства и массовой музыки следует уделить внимание теории кроссовера (англ. Crossover), разработанной Р. Гарофалло, Д. Тойнби и Т. Уоллом [2]. Эти ученые в своих исследованиях опираются главным образом на проблемы афроамериканской культуры и расовые коннотации. Содержательная сторона кроссовера основывается на социальных, расовых и экономических влияниях, определенным образом преобразующих бытование музыки.

К первой половине XX века в США развилась область самобытной музыкальной культуры, ориентированной на афроамериканское население. Однако уже к середине XX столетия актуализировался важный процесс, основанный главным образом на том, что многие вышедшие из расового гетто афроамериканские артисты получили признание «белой» аудитории. Таким образом, афроамериканская музыка, первоначально существовавшая обособленно, превратилась в общепотребительное явление, принадлежащее в равной степени «белым» и «черным» американцам. Процесс эволюции афроамериканских жанров от лимитированной расовыми границами музыки к более всеобъемлющему явлению позволяет осмыслять их как кроссоверный феномен. В свою очередь, проявление кроссовера в другом влиятельном современном жанре – джазовом исполнительстве – можно проследить на примере эклектичного стиля фьюжн, вобравшего в себя элементы рока, электронной музыки, этнических инструментов и различных форм фольклора. К настоящему времени можно также говорить о том, что аудитория музыки фьюжн в ряде случаев не релевантна аудитории акустического джазового мейнстрима.

О феномене кроссовера можно говорить в том случае, когда тот или иной вид музыки, первоначально существовавшей в замкнутой элитарной, субкультурной, расовой или этнической среде, эклектизируется, утрачивает первичный набор культурных кодов, превращаясь в более толерантное к вкусам и предпочтениям широкой аудитории культурное явление.

Музыкальная процессуальность, описываемая с помощью термина «кроссовер», напрямую связана с влиянием капиталистической экономики на рынок музыкального производства. Любая деятельность, ставящая первичной целью распространение среди широкой аудитории той или иной формы искусства, обусловлена не столько необходимостью упрощения и адаптации, как следствие – гуманизации изначально недоступного пониманию широких масс материала, сколько сугубо коммерческими мотивами. Популяризация академического исполнительства, превращение

его в кроссоверный, пересекающийся с бурлескным миром поп-музыки вид товара, казалось бы, обнажает кризис современного искусства, победу коммерческого целеполагания над истинным творчеством. В этой связи уместно вспомнить ремарку, сделанную А. М. Цукером, утверждавшим, что шоу-бизнес вбирает в свою орбиту «самые высокие образцы академической музыки, перемещая их в сферу прикладного, функционально-бытового музицирования» [3].

Тем не менее, как показал опыт последних десятилетий, у артистов, совмещающих работу в академическом исполнительстве с сугубо эстрадной карьерой, есть возможность сохранить художественную целостность. Наиболее колоритно данные тенденции проявились в творчестве выдающегося американского сопрано Р. Флеминг.

Флеминг добилась удивительной исполнительской пластичности. Помимо филигранных интерпретаций классики ей доверяют премьерные исполнения значимых академических произведений. В 2012 году артистка исполнила новое сочинение «Le Temps i' horloge» одного из титанов французского модернизма А. Дютийе (CD-диск «Poemes». Decca, 2012). С 2004 года в творчестве Флеминг намечаются тенденции к поиску новых эстетических ниш. Безусловно удачным можно назвать ее сотрудничество с креативным джазовым пианистом Б. Мелдау, результаты которого документированы альбомом «Love Sublime» (CD-диск «Love Sublime». Nonesuch, 2006). Художественная основа этой записи явно тяготеет к экспериментальности. И если материал «Love Sublime» необходимо анализировать с позиции выхода за пределы академической нормативности, то одна из следующих записей Флеминг – «Dark Hope», вышедшая в 2010 году, может быть названа крайне удачным примером кроссовера (CD-диск «Dark Hope». Decca, 2010). Аранжировки и сведение «Dark Hope» выдержаны на пике актуальных тенденций современной поп-музыки. Флеминг отказывается от академической вокализации, предпочитая последней интонационно неустойчивую исполнительскую манеру, более характерную для стиля рок-вокалисток А. Леннокс и Ш. Сарксян. В данном случае справедливо вести речь о своеобразном процессе иссечения и элиминации эклектики, поскольку обладающая переключаемыми вокальными регистрами Флеминг способна исполнять классический репертуар и эстрадные песни, учитывая подобающую каждой из этих областей подачу. Художественный принцип, которым руководствуется Флеминг, можно уподобить смысловым градациям известного новозаветного изречения: «Кесарю кесарево, а Богу Богово». В джазовых проектах Ч. Хейдена она поет в декадентской салонной манере, избегая академизма (CD-диск *Sophisticated Ladies*. Emarcy, 2011). Рассмотренный ранее релиз «Dark Hope» демонстрирует вокальную пластичность, гармонично

сочетающуюся с современными эстрадными аранжировками. Одновременно с этим взаимодействие с классической музыкой в диапазоне от Моцарта и Шуберта до Дютийе воплощается в безупречной академической манере.

Артистический феномен Флеминг позволяет ревизионировать проблему художественной эклектичности, связанную с уходом академических исполнителей в жанры легкой музыки. Взаимодействие исполнителей классики с массовыми жанрами, как правило, тождественно моветону. Академическое произведение, поданное в эстрадном жанре с опорой на любую из применяемых в поп-музыке манер, будь то афроамериканская гопсел-мелизматика или же народные интонации, с точки зрения эстетики и художественных норм воспринимается меньшим китчем, нежели исполнение популярных песен в академическом ключе.

Диктуемая рынком повсеместная коммерциализация создала предпосылки для перехода многих академических исполнителей в область кроссовера. В сложившейся ситуации попытки преодолеть такого рода тенденции представляются лишены смысла, поскольку попадающие в

водоворот шоу-бизнеса академические музыканты в любом случае вынуждены будут выстраивать карьеру сразу на «два фронта». Пример стилистической пластичности Р. Флеминг следует воспринимать в качестве новой исполнительской парадигмы, позволяющей нивелировать эстетические нестыковки в подаче разножанрового материала. Избранная Флеминг тактика решения художественных задач со временем может стать идеальной моделью для десятков других кроссоверных артистов, избавив тем самым публику и критиков от бессистемной музыкальной эклектики.

### Литература

1. *Snuker R.* Popular Music. A key concepts. Routledge, 2005. P. 13.
2. *Garofallo R.* Black popular music: the crossover debate // *Rock and popular music: Politics, policies & institutions.* Routledge, 1993. P. 229–232; *Toynbee J.* *Makin popular music. Musical creativity and institutions.* Oxford, 2000; *Wall T.* *Studying popular music culture.* Arnold, 2003.
3. *Цукер А. М.* Отечественная массовая музыка 1960–1990. Ростов н/Д, 2012. С. 5.

#### F. M. SHAK. ACADEMIC PERFORMANCE AND SHOW-BUSINESS ON THE WAY TO MUTUAL INTEGRATION

*Describing the characteristic features of contemporary musical art, the author pays special attention to the convergence of classical vocal and pop-jazz manner of execution under the influence of various factors, including commercial.*

**Key words:** *modern musical art, academic performance, show-business.*

