

# НАУЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ: РАБОТЫ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

## Жанр crossover как явление популярной культуры

С. С. ТАЮШЕВ

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)\*

*В современную эпоху все отчетливее проявляет себя тенденция, связанная с совмещением пластов элитарной и массовой культуры. Это связано с развитием коммуникационных технологий, с тенденциями глобализации, где феномены многих культур приобретают качества элитарности, попадая в несвойственный для себя контекст.*

*Ключевые слова: массовая культура, элитарная культура, музыкальная среда, crossover, жанр, мегаполис, популярное искусство.*

## Crossover Genre as a Phenomenon of Popular Culture

S. S. TAIUSHEV

(MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES)

*The tendency connected with overlapping of layers of elite and mass cultures is currently becoming more and more distinct. This is due to communication technologies development and globalization tendencies where the phenomena of many cultures assume the qualities of elitism getting into unusual for themselves context.*

*Keywords: mass culture, elite culture, musical environment, crossover, genre, megapolis, popular art.*

Практика совмещения классики и современности достаточно распространена. Одну из наиболее оригинальных форм совмещения элитарного и массового представляет музыкальный жанр crossover. По мнению современных исследователей, данная тенденция свидетельствует о том, что сегодня формируется культура принципиально иного типа, существенно отличающаяся от существовавшей в эпоху модерна с ее отчетливым разделением традиции на элитарную

и массовую. Культура современности демонстрирует набор качеств, который свидетельствует об активных процессах гомогенизации, совмещения, размывания границ, о невозможности однозначной оценки явлений культуры по шкале «высокое» — «низкое». Становится очевидным, что сегодня достаточно трудно идентифицировать то или иное явление культуры, отнести его к какому-либо типу, — в формате средств массовой коммуникации подобные процедуры выстраивания

\* Таюшев Сергей Сергеевич — аспирант кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета. Тел.: +7 (499) 374-61-81. Эл. адрес: taushevnew@yandex.ru

иерархий становятся невозможными. Вслед за художественной реальностью трансформируются и методы анализа подобных феноменов, а классическая эстетика уступает место постклассической «эстетике копий», в которой в качестве основных форм презентации выступают, как показал У. Эко, ритейк, римейк, серия, сага и интертекстуальный диалог. Именно для обозначения этих явлений исследователи и используют понятия «промежуточная культура» или «популярная культура».

Эти понятия отражают те культурные практики, которые существуют в любую эпоху и которые настолько многогранны, что мы вынуждены, стремясь более адекватно описать культуру в ее реальном функционировании, говорить о ее «промежуточных формах». Особенность средневековой культуры составляло сочетание народной культуры с культурой «ученых», фольклорной традиции — с официальной церковной доктриной, где при взаимодействии церковной идеологии с дохристианской народной культурой сложился культурно-идеологический комплекс «народного христианства» или «приходского католицизма» (Гуревич, 1981: 13, 22). Богатырев и Якобсон, стремясь отразить отсутствие абсолютной грани между фольклором и литературой в Средние века, ввели понятие «пограничной зоны между индивидуальным и коллективным творчеством» (Богатырев, 1971).

Авторы постиндустриальных концепций, в частности Э. Тоффлер, стремясь отобразить аналогичные тенденции взаимовлияний в современном обществе, говорили об индивидуализации личности и демассификации культуры (см.: Костина, 2006: 29). При этом каждая из культур как бы вбирает в себя качества других, что приводит к изменению уровня потребляемой культуры: массовая культура сохраняет свое значение в качестве оптимального механизма, обладающего компенсаторной и рекреативной активностью. Она удовлетворяет потребности большей части общества, однако перестает быть единственной культурой, влияющей на мас-

совое сознание. Элитарная же культура становится более демократичной, понятной и доступной, оставаясь в то же время достойным культурным образцом и занимая в иерархии ценностей достойное ее место. Именно этот феномен Тоффлер и обозначает как индивидуализацию личности и демассификацию культуры (там же).

В контексте данного исследования важно подчеркнуть, что эта тенденция к сближению различных культур начиная с XX в. не только не сглаживается, но экспоненциально повышается. Сегодня становится очевидным, что культура стремится к гомогенности, к такому своему состоянию, в котором невозможно выделить сферы чистого искусства («искусства для искусства») и искусства массового. Одним из характерных примеров подобного смешения высокого и низкого в искусстве является самостоятельное и успешное направление музыкальной культуры, получившее название *crossover*, представляющее собой разнообразные формы совмещения несхожих, а порой противостоящих музыкальных областей. В этом формате сочетаются академические жанры и поп-музыка, а композиторы, не отказываясь от своих профессиональных приемов, как бы меняются местами, выступая в соответствии с правилами непривычного для себя жанра.

Российская музыкальная жизнь не чужда подобных опытов, однако чаще в ней представлены зарубежные представители *crossover*. Лучшие образцы этого жанра — проект «Три тенора», трио Жака Лусье, выступающее с джазовыми обработками Баха, акции Уинтона Марсалиса, где симфонические оркестры объединяются с джазовыми. Их анализ позволяет обнаружить любопытную закономерность: внешне они декларируют популяризацию и адаптацию классики с учетом вкусов «широких масс», стремятся преподнести классику так, чтобы убедить слушателя в гениальности ее авторов. Однако происходит и обратное: неакадемические жанры в этом формате стремятся предстать наиболее респектабельно, старательно вписываясь в академическую палитру и формат.

Показателен в этом отношении концерт Сары Брайтман и Хосе Каррераса, состоявшийся в Москве на сцене Большого театра в 2001 г. Карьера Сары Брайтман уже сама по себе — воплощение жанра crossover. В 1981 г., увидев объявление о наборе труппы для мюзикла «Кошки», Сара отправилась на прослушивание. Ей было 20 лет, она получила одну из главных ролей, а вскоре руку и сердце самого Эндрю Ллойда Уэббера, знаменитого автора рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», мюзикла «Эвита» и других. Композитор сделал жену звездой, предоставив ей выступать в своем «Реквиеме» (1985), где Сара пела вместе с Пласидо Доминго. За эту работу она получила «Грэмми» — самую престижную музыкальную награду — в номинации Best New Classical Artist. А затем был знаменитый «Призрак оперы», где главную женскую роль — Кристины, пленницы страшного Призрака, — Уэббер написал специально для Сары. После постановки этого спектакля на Бродвее (1988) певица удостоилась еще одной премии — Drama Desk Award. Приятный, хотя и ничем не примечательный голос Брайтман стали называть «хрустальным», ординарную вокальную технику — выдающейся, а скромное сценическое обаяние — актерским мастерством.

Однако нельзя не признать, что, если Уэббер и вывел Сару Брайтман в звезды, упрочить свое положение она сумела сама. У нее завидные работоспособность, восприимчивость и интуиция. Работая с Уэббером, она не только усовершенствовала свою вокальную технику, но и научилась у него использовать в своих целях музыкальную классику, чтобы добиться эффекта, безотказно действующего на публику. Начав исполнять оригинальные обработки классических произведений, она нашла в шоу-бизнесе свою нишу.

Основной акцент Брайтман сделала на аудиозаписи, хотя в ее практике — выступления в лучших концертных залах мира, включая нью-йоркскую Метрополитен-оперу и лондонский Альберт-холл. После раз-

вода с Уэббером в конце 80-х она экспериментирует, сочетая в своих записях элементы поп-музыки с классикой. Успех альбома Time To Say Goodbye, записанного с тенором Андреа Бочелли в 1996 г. и разошедшегося тиражом более 10 млн экземпляров, а также Timeless (1997), в который вошли обработки произведений Моцарта, Пуччини, Каталани, Родригеса и Орфа, подтвердил способность Брайтман выступать в респектабельном жанре classical crossover. И она заботливо поддерживает эту репутацию, выступая вместе с академическими музыкантами, прежде всего с Хосе Каррерасом.

Их регулярные совместные концерты начались в 1992 г., когда Брайтман и Каррерас спели официальную песню Олимпиады в Барселоне Amigos Para Siempre («Друзья навсегда»). Это была та самая Олимпиада, на которой Монтсеррат Кабалье и Фредди Меркьюри исполнили свой хит «Барселона». К тому времени проект «Три тенора», изначально задуманный Каррерасом как разовое выступление, успешно функционировал уже пять лет, а его участники, продолжая выступать на оперной сцене, воспринимались широкой публикой как поп-звезды. Московский концерт Брайтман и Каррераса еще раз показал, что границы между высокой классикой и поп-культурой, казавшиеся непреодолимыми, размыты. То, что их выступление прошло именно в Большом театре, весьма примечательно. На главной академической сцене России выступили поп-звезда, утверждающая, что она подняла свой жанр до уровня высокой классики, и супер-тенор, сделавший оперу массовым жанром.

Знаменитости словно поменялись имиджем. Брайтман на сей раз выступила как оперная примадонна: публика шла в Большой в основном на нее. Каррерас же вел себя так, как подобает поп-звезде: накануне выступления побывал на открытии бутика модной одежды, дал светские интервью, а на концерте в первом отделении исполнял популярные арии. Создавалась специфическая иллюзия того, что Большой театр превратился в своеобразный мюзик-холл, собрав-

ший в своих стенах и искушенных меломанов, и статусную публику, для которой имя исполнителя значительнее имени автора произведения, и классическую музыку и сцены из оперетт, и арии Верди и Пуччини, и испанские и неаполитанские песни, а также, разумеется, фрагменты легендарного «Призрака оперы».

Что же касается отечественных представителей жанра crossover, то их, скорее всего, придется искать в недавней истории, связанной с именами Муслима Магомаева, Юрия Гуляева, раннего творчества Владимира Спивакова, остававшегося последним из крупных музыкантов, тяготивших к жанру crossover в эпоху, когда советская концертная практика не располагала к такому совмещению и требовала выбора между академической сценой и эстрадой.

Владимир Спиваков — один из самых сильных учеников знаменитого Юрия Янкелевича, воспитавшего целое поколение лучших скрипачей Советского Союза. Он обладатель крепкой техники и объемного яркого звука. Однако многие музыковеды с сожалением говорят об утрированности эмоций и некоторой слащавости его трактовок. Играя и дирижируя, Спиваков так акцентированно представляет вдохновение, что его движения можно рассматривать как самодостаточные пластические этюды. Характерны для Спивакова и «широкие жесты»: броситься перед дамой на колени, преподнести корзину роз, украсить рассуждение цитатами из Достоевского или Ницше. Если Спивакова спрашивают, имеет ли шанс талантливый ребенок приехать к нему на консультацию, музыкант немедленно отвечает, что сам приедет в провинцию.

Творчество В. Т. Спивакова действительно амбивалентно — он и прекрасный интерпретатор классических произведений, но он следует и законам поп-культуры, где «работа на публику» является непременной составляющей успеха. Он руководствуется не конъюнктурными соображениями, а действует в полном согласии со своим талантом артиста-предпринимателя, подобно тем ка-

пельмейстерам прошлого, которые не только писали музыку, но и занимались сборанием средств для своих концертов. К примеру, Спиваков оказался единственным из всех российских музыкантов, кому удалось в перестроечное время рубежа 80–90-х годов на несколько лет вывезти весь состав «Виртуозов Москвы» вместе с семьями жить и работать в Испании. Складывается впечатление, что музыка для него — явление того же порядка, что и благотворительность, которой он серьезно и систематически занимается (фонд Спивакова помогает больным детям, покупает инструменты для молодых музыкантов). Или как реклама, к которой он тоже относится по-деловому. Ведь ампула поп-звезды обязывает к жизни, в которой есть место как музыке, так и хобби — например, занятиям боксом.

Очевидно, что модель коллектива В. Т. Спиваков воспроизводит в Москве модель знаменитого ансамбля «Виртуозы Рима», не чуждого жанра crossover. Например, броские программы оркестра Спивакова были украшены «сюрпризами» вроде концерта для пишущей машинки с оркестром. Благодаря Спивакову у нас прозвучало множество остроумных произведений, о которых широкая публика не знала. Или виртуозная пьеса «Пустячок» Андерсена, в середине которой оркестранты к всеобщему восторгу начинают петь.

«Пустячок» был одним из ударных номеров Дэнни Кея, знаменитого американского актера-комика, выступившего в 1981 г. в Линкольн-центре с суперпрограммой пародий на дирижерские манеры. В шоу Кея участвовал знаменитый Нью-Йоркский филармонический оркестр, с которым актер управлялся с поразительным профессионализмом. Программа Дэнни Кея была редким, но по-своему классическим образцом жанра crossover: она поднимала эстрадное представление до высот академической виртуозности. В. Т. Спиваков фактически осуществляет то же совмещение массового и элитарного — подает академическую виртуозность как эстрадное представление.

А очарованная им публика абсолютно уверена, что увлечена не «трюками» маэстро, но именно музыкой.

Разница в правилах игры между музыкальной и деловой сферами обнаружилась в конце 90-х, когда в карьере В. Т. Спивакова наметился рывок. К тому времени он уже не раз вставал за пульт больших оркестров, а дела «Виртуозов» буксовали. Предложение возглавить Российский национальный оркестр — в ту пору лучший симфонический коллектив страны — было своевременно представившимся шансом выйти на более высокий творческий уровень. Но выяснилось, что, воспользовавшись этим шансом, Спиваков утратил возможность по-своему распоряжаться собственным имиджем, как он это делал до сих пор. Он упустил из виду, что в РНО его пригласили вовсе не в качестве полномочного хозяина дела (такowymi остались члены правления Фонда РНО генеральный продюсер Сергей Марков, продолжавший определять стратегические направления жизни оркестра, и основатель коллектива Михаил Плетнев), а по контракту, как наемного работника.

Уяснив это, В. Спиваков попытался доказать, что известный исполнитель не менее влиятелен в музыкальном мире, чем менеджер. Не дожидаясь окончания контракта, он демонстративно покинул оркестр в начале сезона, поставив коллектив в трудное положение. Однако достоянием широкой общественности публики стали сведения о том, что, например, Deutsche Grammophon, один из лидеров мировой звукозаписывающей индустрии, не видит необходимости сотрудничества с РНО, если дирижировать им будет Спиваков. С уходом В. Спивакова в РНО вернулся Михаил Плетнев, а сам скрипач, возглавив Дом музыки, основал там новый Национальный филармонический оркестр России. Сейчас исполнительская деятельность Владимира Спивакова отошла на второй план. Сегодня он уже не просто всемирно известный скрипач, но глава огромного музыкального «холдинга», репертуар которого ознаменовался серией эксклюзивных кон-

цертов мировых суперзвезд: Джесси Нормана, Кири Те Канава, Марии Гулегиной. Однако в Доме музыки по-прежнему остаются востребованными и концерты популярной музыки, сборные концерты, включающие популярные арии, отдельные произведения Баха, джазовые импровизации в стиле «Рапсодии в стиле блюз».

Среди скрипачей младших поколений у В. Т. Спивакова в России не оказалось последователей в жанре crossover. Самый популярный из его младших коллег — скрипач Максим Венгеров, чья карьера в значительной степени связана с жанром crossover, хотя он и является воспитанником российской музыкальной школы, но выступает за пределами России. Путь к вершинам музыкальной карьеры Венгерovu открылся благодаря тому, что на него обратил внимание великий скрипач XX в. Исаак Стерн, к слову, тоже выходец из России. Он до последних дней обладал исключительным влиянием в музыкальном мире и пожелал принять участие в судьбе юного музыканта. Но это произошло лишь во второй половине 90-х годов, и с этого момента Венгерov вошел в когорту исполнителей класса «А»: его приглашают открывать сезоны в престижных концертных залах, участвовать в главных музыкальных фестивалях, его портреты регулярно появляются в печати и на рекламных билбордах. Сразу же М. Венгерov был представлен и как общественный деятель, активный участник благотворительных акций UNICEF (Детского фонда ООН). Вслед за Стерном его поддержали знаменитый дирижер и пианист Даниэль Баренбойм, а также Мстислав Ростропович. А главное — Венгерov стал постоянным «клиентом» ведущих звукозаписывающих фирм. Вплоть до последних лет, когда новые технологии поставили под угрозу саму CD-индустрию, музыкантов «раскручивали» прежде всего путем распространения их дисков. А уж затем ставшего популярным исполнителя брались «прокатывать» импресарио.

Но кроме этого традиционного пути для М. Венгерова на музыкальном рынке была

найдена и эксклюзивная ниша. А именно — шоу-выступления как с академическим виртуозным репертуаром, так и в формате crossover. К примеру, вечер, устроенный фешенебельным отелем в парке, где скрипач в белом смокинге, поместившись на эстраде среди столиков, пританцовывает, поет и принимает подарки, развлекая публику то пряными, то зажигательными салонными пьесами. Или публичные мастер-классы, где около двухсот зрителей наблюдают, как М. Венгеров учит студентов и забавляет их остротами к восторгу публики. В академических залах он может плясать, подыгрывая себе на скрипке мелодию наподобие «Калинки» или «Барыни», перемежать эскапады монологами о проблемах детей в Таиланде, а затем с блеском исполнить серию виртуозных пьес наподобие сонат бельгийского виртуоза Эжена Изаи.

Конечно, М. Венгеров выступает и в обычном академическом формате. Но и в этом случае его исполнение тяготеет к тем же шоу-эффектам. Возможно, его выступления можно было бы сопоставить с распространенным со времен Средневековья и совершенно вымершим ныне ремеслом странствующих скрипачей «прикладного» жанра, игравших на свадьбах, ярмарках, в трактирах. Сегодня одним из последних прямых наследников этой традиции остается венгр Роби Лакатош, полем деятельности которого всегда остается национальный фольклор. М. Венгеров же работает на пересечении жанров и стилей, предлагает совмещение академизма и салонности. Однако деятельность скрипача отличается от практики Доминго, Каррераса и Паваротти, аналогии с которыми могут возникнуть. Три тенора сформировались и сделали карьеру как академические певцы. А потом вышли на эстраду, где занимаются, в сущности, популяризацией той же классики. Венгеров же строит большую карьеру, разрабатывая «смешанный» жанр — «популярный академизм».

Если говорить о практике непосредственного объединения академических музыкантов с поп-коллегам, то она достаточно ред-

ка. Акции Евгения Светланова, приглашавшего эстрадного певца Александра Градского исполнить партию Звездочета в своей постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в Большом театре, и его же концерт в Большом зале консерватории, где Светланов за пультом Госоркестра исполнил программу песен с участием звезд эстрады Ларисы Долиной и Александра Градского, остались единичными уникальными проектами, не породив тенденции. Аналогичным содержанием был наполнен рождественский концерт 2004 г., который дали группа «Аукцион» и «Академия старинной музыки» Татьяны Гринденко.

Одним из последних примеров подобных проектов стала акция «Классика и рок» в Концертном зале им. Чайковского, где в ноябре 2007 г. прошел совместный концерт классических музыкантов, рок-группы и ансамбля индийской музыки. В принципе традиционный гитарный рок в сочетании с классическим оркестром публика слышала не раз, записи подобного рода, в исполнении ли Metallica или же отечественной «Арии», всегда привлекали внимание публики. Оригинальность заявки группы FAQ и ансамбля солистов «Эрмитаж» состояла в том, что группа FAQ, работающая под руководством Павла Филиппенко, исповедует не heavy-metal, а более молодой и менее помпезный стиль рэп-кор, берущий начало в творчестве американцев Rage Against the Machine и Faith No More. Основа этого стиля — не гитарный рифф, не соло и не мелодия, которые можно развить при создании оркестровой аранжировки, а речитатив. Совместить такого рода номера со струнной секцией ансамбля солистов «Эрмитаж» означало бросить вызов устоявшимся схемам и, возможно, открыть нечто новое.

В реальности музыкальная палитра выглядела достаточно уравновешенно: к роковым аранжировкам подключили партии струнных, и именно эти эпизоды были больше всего похожи на классическую формулу «концерт для группы с оркестром». В основном классические музыканты чередова-

ли свои номера с песнями FAQ и третьего участника концерта — ансамбля индийской музыки, которым руководил саратовский музыкант Павел Новиков, давно живущий и обучающийся в Индии и продемонстрировавший мастерство владения флейтой-бансури во время исполнения пьес Mahavishnu Orchestra. Даже далекие от индийской музыки зрители вряд ли сочли бы слово «виртуоз» преувеличением в отношении Правина. Сам концерт был воплощением того популярного стиля, который естественным образом вбирает в себя черты и массовости, и элитарности: произведения Дмитрия Шостаковича чередовались с индийскими пьесами, Карл Филипп Эммануил Бах — с рок-композицией «Что мы оставим», а рок-фанаты открывали для себя этнофьюжн и классику.

Таким образом, в современной культуре все отчетливее проявляется тенденция к совмещению границ высокого и низкого искусства, популярного и народного, элитарного и массового. Этот процесс обусловлен целым рядом причин: во-первых, активной социальной динамикой, приводящей и к подвижности границ различных типов культуры. Сегодня фолк-музыка может выступать в качестве музыки интеллектуалов, а произведения таких классиков, как Моцарт, Вивальди, Бетховен, вполне популярны. Во-вторых, размывание демаркационных линий между элитарным и массовым обусловлено ситуацией постмодерна, изначально настро-

енного на совмещение смыслов и плюрализм стандартов. В этом отношении можно с уверенностью констатировать смену «эстетики подлинника» «эстетикой копии». У. Эко, обозначивший эту проблему в своей широко известной работе «От инновации к повторению», был уверен в том, что искусство не было никогда настроено на оригинал, оно существовало как совокупный текст, состоящий из множества вариантов, вполне доступных пониманию любого адресата, даже не искушенного. Действительно, элитарным, т. е. понятным ограниченному кругу высокообразованных интеллектуалов, искусство стало лишь в эпоху модерна, и это было связано со стремлением сделать искусство «последней цитаделью», противостоящей власти толпы. Стремление к «дегуманизации» искусства, по мысли Х. Ортеги-и-Гассета (Ортега-и-Гассет, 1991: 247), было признаком кризиса не только искусства, но и культуры, переживавшей в начале XX в. свой закат.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Богатырев, П. Г. (1971) Вопросы теории народного искусства. М.
- Гуревич, А. Я. (1981) Проблемы средневековой народной культуры. М.
- Костина, А. В. (2006) Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.
- Ортега-и-Гассет, Х. (1991) Восстание масс. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия. Культура. М.

#### Авторефераты диссертаций, защищенных аспирантами Московского гуманитарного университета

Минькова, Н. В. Репрезентация смерти и коды позднесредневековой «макабрической культуры» в социокультурной реальности рубежа XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. филос. наук [Текст] / Минькова Наталья Валерьевна: 09.00.13 — философская антропология, философия культуры. — М., 2010. — 21с.