УДК 008:316.33/.35

Д. Ю. Густякова https://orcid.org/0000-0002-2934-3029

Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации

Для цитирования: Густякова Д. Ю. Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 6 (117). С. 199-208. DOI 10.20323/1813-145X-2020-6-117-199-208

В статье исследуется проблема репрезентации музыкальной классики в современной культуре, обусловленная влиянием массовой культуры и особенностями восприятия массовой аудитории. Выявляются и обосновываются две основные стратегии исполнительской репрезентации музыкальной классики в пространстве массовой культуры: *псевдоакадемическая* репрезентация и *постклассическая* репрезентация. Признаки *псевдоакадемической* стратегии – утрированная эмоциональность, «комментирующая» выразительность мимики и пластики, дополнительные визуальные детали и аксессуары на грани эпатажа – выявляются на примере таких известных музыкантов, как пианист Лан Лан, дирижер Валерий Гергиев и певица Анна Нетребко. В ходе псевдоакадемической репрезентации исполнение академической музыки трансформируется в явление массовой культуры, при этом либо качество исполнения музыкального произведения оказывается элементом шоу (виртуозность выводится на первый план репрезентации), либо визуально-выразительная составляющая исполнительского акта начинает превалировать над музыкально-технической составляющей и музыкальный материал становится вторичным по отношению к процессу интерпретации.

В ходе реализации *постклассической* стратегии сам текст классического произведения попадает в поле массовой культуры и начинает функционировать как ее продукт, при этом интерпретатор в полной мере является деятелем массовой культуры, осуществляющим трансформацию музыкальной классики в феномен художественной «посткультуры». К постклассической стратегии предлагается отнести феномен classical crossover – культурную стратегию, предполагающую интеграцию классической музыки в сферу массовой культуры. Classical crossover – это коммерческий продукт на основе музыкальной классики, создатели которого, решая проблему слушательского восприятия (привычно, привлекательно, востребованно), объединяют классическую музыку с джазом, роком, поп-музыкой и другими коммерческими направлениями, заимствуют приемы, техники, инструментарий, способы визуальной репрезентации. Примером постклассической стратегии репрезентации музыкальной классики в пространстве современной массовой культуры, например, является реализация classical crossover в творчестве арт-группы «Хор Турецкого».

Ключевые слова: музыкальная классика, массовая культура, творческая личность, современные стратегии репрезентации, псевдоакадемическая репрезентация, постклассическая репрезентация, интерпретация, Лан Лан, Валерий Гергиев, Анна Нетребко, classical crossover, «Хор Турецкого».

D. Yu. Gustyakova

Classics on the verge of mass culture: strategies for representation

The article explores the problem of representation of musical classics in modern culture, due to the influences of popular culture and the characteristics of the perception of mass audience. Two main strategies for performing representation of musical classics in the space of popular culture are identified and substantiated: *pseudo-academic* representation and *post-classical* representation. Signs of a *pseudo-academic* strategy, which are uttered emotionality, «commenting» on the expressiveness of facial expressions and plastic, additional visual details and accessories on the verge of shocking – are revealed on the example of such famous musicians as pianist Lan Lan, conductor Valery Gergiev and singer Anna Netrebko. During pseudo-academic representation, the performance of academic music is transformed into the phenomenon of popular culture, while the quality of the performance of a musical work either becomes an element of the show (virtuosity is brought to the forefront of the representation), or the visual and expressive component of the performing act begins to prevail over the musical and technical component and the musical material becomes secondary to the interpretation process. During the implementation of the *post-classical* strategy, the text of the classical work itself enters the field of popular culture and begins to function as its product, while the interpreter is fully a figure in popular culture, transforming musical classics into the phenomenon of artistic «postculture.» It is proposed to include the phenomenon of classical crossover, a cultural strategy involving the integration of classical music into the field of popular culture. Classical crossover is a commercial product based on musical classics, the creators of which, solving the problem of listening perception (habitually, attractively, in demand), combine classical music with jazz, rock, pop music

© Густякова Д. Ю., 2020

and other commercial areas, borrow techniques, instruments, methods of visual representation. An example of a post-classical strategy for representing musical classics in the space of modern popular culture, for example, is the implementation of classical crossover in the work of the art group M. Turetsky Choir.

Keywords: musical classics, popular culture, creative personality, modern representation strategies, pseudo-academic representation, post-classical representation, interpretation, Lan Lan, Valery Gergiev, Anna Netrebko, classical crossover, M. Turetsky Choir.

Введение. Специфика репрезентации в современной культуре музыкальной классики во многом обусловлена особенностями восприятия этого феномена массовой аудиторией. Несмотря на длительный процесс популяризации классической музыки и многочисленные опыты по ее продвижению, в том числе через инновационные каналы массовой коммуникации, к этому пласту художественного творчества сохраняется отношение как к чему-то окостеневшему, замершему в своем развитии [Ross, 2004]: современным массовым сознанием музыкальная классика мыслится как консервативное элитарно ориентированное явление. Подчеркнем, что отношение к данному феномену как к своеобразному культурному анахронизму, требующему «демократизации» на пути к массовой аудитории, сформировалось уже ближе к концу XX в., в том числе на фоне усиления авангардных композиторских интенций, усложнения музыкального языка и появления действительно или спекулятивно экспериментальных произведений, ориентированных на искушенного («элитарного») слушателя. На этом фоне современные деятели музыкального искусства «повышают градус» интереса массовой аудитории к классической музыке за счет отбора узнаваемого репертуара (популярной классики), привлечения «раскрученных» исполнителей, «перелицовки» классических произведений, «игр» с пространством репрезентации классики, стремясь таким образом привлечь максимально возможное количество слушателей/зрителей на концерт/музыкальный спектакль.

Как известно, еще в середине XX в. Т. Адорно констатировал «разыскусствление» искусства: в пространстве массовой культуры произведение искусства становится, с одной стороны, «обычной вещью в ряду многих вещей», а с другой – «средством проявления психологии того, кто его воспринимает» [Адорно, 2001, с. 29], вследствие этого произведение искусства отождествляется с воспринимающим субъектом, и эстетической сублимации, предполагающей, наоборот, приближение воспринимающего субъекта к произведению искусства, не происходит. С точки зрения бытования музыкальной классики в поле массовой культуры наиболее репрезентативен количественно преобладающий тип «развлекающегося слушателя» (термин Т. Адорно), на которого рассчитана индустрия культуры и для которого классическая музыка не источник смыслов, оформленных в художественные образы, а «источник раздражителей», позволяющий отдохнуть, переключиться, «рассеяться», наряду с другими составляющими комфортной повседневной среды [Адорно, 1998, с. 21]. «Развлекающийся» слушатель – это основной потребитель массовой, ориентированной на рынок культуры, где свою целевую аудиторию находит и музыкальная классика.

Методы исследования. Настоящее исследование осуществлялось на пересечении эстетической и культурно-типологической методологии, сочетавшей, с одной стороны, герменевтический и искусствоведческий методы, с другой – социопсихологические и эстетические подходы к изучению творческой деятельности. В ходе осмысления закономерностей и парадоксов выявленной проблемы обозначенная методология, реализованная в контексте персоналистского подхода, позволила обнаружить две основные стратегии исполнительской репрезентации музыкальной классики в пространстве массовой культуры, которые мы предлагаем обозначить как *псевдоакадемическую* репрезентацию и *постклассическую* репрезентацию.

В случае *псевдоакадемической* стратегии исполнитель привносит в процесс репрезентации классического произведения утрированную, порой до аффектации, эмоциональность; использует особую «комментирующую» выразительность мимики и пластики, придающую исполнению зрелищности; привлекает дополнительные визуальные детали и аксессуары, балансирующие на грани эпатажа. При этом качество исполнения музыкального произведения становится элементом шоу – виртуозность выводится на первый план репрезентации, а художественный образ уходит на второй план. Либо наоборот, стремление усилить визуально-выразительную составляющую исполнительского акта превалирует над музыкально-технической составляющей, и качество исполнения снижается, музыкальный материал становится вторичным по отношению к процессу интерпретации, а исполнение трансформируется в музыкальное шоу, то есть соотно-

сится с развлекательным жанром, где зрелищная сторона превалирует над содержательной.

В ходе *псевдоакадемической* репрезентации исполнение академической музыки, трансформируясь, становится явлением массовой культуры. Таким образом, интенсивной коммерциализации музыкальной классики и включению ее в рынок способствуют сами музыканты-исполнители [Бакирова, 2019; Жарова, 2013]. Многие академические исполнители, сделавшие большую карьеру, зачастую продолжают ее уже по модели «попзвезды», участвуя в шоу и выступая на корпоративных концертах. Из индустрии поп-музыки в сферу классической музыки пришли такие понятия, как «ниша» (наличие неудовлетворенного потребительского спроса) и «раскрутка» (продвижение, широкая реклама, популяризация коммерческого продукта). Механизм последней заключается в следующем: исполнителю присваивается «лейбл» (имя, марка), создается «имидж» (образ) и организуется необходимое количество выступлений. Желаемый результат «раскрутки» – узнаваемость исполнителя, а идеальный – его массовая популярность, когда публике важнее имя исполнителя, а не репертуар или даже качество исполнения. Таким образом, музыкант становится «звездой», а его деятельность превращается в коммерческий продукт, в который готовы вкладывать деньги спонсоры и который покупает «развлекающийся» слушатель.

Своего рода «коммерческим продуктом» при определенных условиях становится не только музыкант-исполнитель, но и классическое музыкальное произведение: «как бы исполняется классика – на самом деле исполняются бисы <...> это попсовый концерт, сделанный из ошметков классической музыки» [Дашкевич, 2009], то есть сам текст классического произведения попадает в поле массовой культуры и начинает функционировать как ее продукт. Так осуществляется вторая стратегия репрезентации музыкальной классики – *постклассическая*. При этом интерпретатор в полной мере является деятелем массовой культуры, осуществляющим трансформацию музыкальной классики в феномен художественной «посткультуры». В процессе своей коммерциализации академическая музыка, приобретая нового слушателя, одновременно многое теряет. В первую очередь, обедняется ее репертуар: исполняется «популярная классика», осуществляются постановки «золотого фонда оперы». И это закономерно: во всем мире признаны и востребованы, прежде всего, те классические произведения, которые легко, «удобно» и обязательно с удовольствием воспринимаются массовой аудиторией. Именно поэтому массовая культура «выбирает» самые качественные страницы музыкальной классики, руководствуясь тем, что музыка должна ласкать слух, содержать узнаваемые мелодии, которые хочется напевать (или даже подпевать им, как в караоке).

Результаты исследования. В процессе изучения конкретных примеров репрезентации музыкальной классики в современной культуре признаки *псевдоакадемической* стратегии представления текста классического произведения обнаруживаются в творчестве многих исполнителей. Рассмотрим в этом контексте личностные акции таких известных музыкантов, как пианист Лан Лан (Lang Lang), дирижер Валерий Гергиев и певица Анна Нетребко.

Массовая культура – это определенное духовное и материальное пространство, в котором на разных уровнях и в разных сочетаниях – эклектичных, мозаичных (по А. Молю) – присутствуют как элементы действительно техногенного происхождения, так и элементы, которые для не очень внимательного читателя или зрителя укоренены в классике. На первый (некритичный) взгляд, привыкший воспринимать клише и доверять стереотипам массовой культуры, кажется, что пианист Лан Лан, дирижер В. Гергиев, певица А. Нетребко реализуют чисто академическую стратегию репрезентации музыкальной классики, однако не все так просто. С точки зрения современной культурологии творчество – это граница «между неповторимой личностью и унифицированной массой», преодолевая которую «человек массы становится личностью, то есть человеком культуры». Однако эта граница проницаема, и «творческая личность имеет опасность сравняться с человеком массы, уподобиться ему, начиная заигрывать с ним» [Злотникова, 2014, с. 196-197]. Тем самым творческая личность переходит границу в обратном направлении, возвращаясь из сферы подлинного художественного творчества в пространство массовой культуры.

Один из самых известных в мире современных музыкантов – американский пианист китайского происхождения Лан Лан. Вундеркинд, выросший в виртуоза с мировым именем, титулованного (премия Бернстайна, премия Grammy в номинации «Best Instrumental Soloist», почетный доктор Британской королевской музыкальной академии), собирающего аншлаги в крупнейших концертных залах мира (Карнеги-холл, Альберт Холл), выступающего с лучшими оркестрами (Венский, Берлинский, Нью-Йоркский филармо-

нические оркестры, Филадельфийский оркестр) и самыми выдающимися дирижерами (Зубин Мета, Сейджи Озава). При таком успехе Лан Лан, безусловно, является медийной персоной, о чем свидетельствуют не только высокий рейтинг его концертов и их трансляций (в том числе осуществленных американской некоммерческой службой телевизионного вещания PBS), обширная дискография (на данный момент им записаны и опубликованы 16 альбомов) или участие в концертах в честь английской королевы по личным приглашениям Елизаветы II и принца Чарльза. Включенность Лан Лана в медиапространство в большей мере обнаруживается в таких его личностных акциях, как участие в поп-шоу и множестве интервью на ведущих телеканалах (например, CNN), обилие телевизионных репортажей о нем (в том числе выпущенных компанией BBC), широкая представленность в информационно-коммуникационном пространстве Интернета, использование фирмой Steinway имени пианиста как бренда (рояль «Лан Лан»), фотография Лан Лана на обложке немецкой версии журнала «Vogue», многочисленные упоминания о нем в прессе: «Журнал “People” писал: “Это один из двадцати молодых людей, изменивших мир”. Газета “New York times” назвала Лан Лана лидером в интерпретации классической музыки, а немецкий журнал “Die Welt” – “самым успешным пианистом современности”. Журнал “Time” включил пианиста в число ста влиятельнейших людей нашей планеты» [Ло Чжихуэй, 2013, с. 147].

С одной стороны, Лан Лан – виртуозный пианист, которому подвластны любые классические фортепианные тексты, с другой – деятель массовой культуры, реализующийся в глобальном информационном поле по модели «суперзвезды», имеющий широкую известность и пользующийся повышенной популярностью у массовой аудитории. На родине, в Китае он – почти национальный герой, «символ нового Китая». В китайской массовой культуре даже возник своеобразный феномен – «эффект Лан Лана», связанный с массовой тенденцией к раннему обучению детей игре на пианино. Лан Лан выступает с сольными концертами по всему миру, провозглашая своей целью популяризацию классической музыки. Пианист имеет собственный музыкальный фонд «Lang Lang International Music Foundation», цели деятельности которого – «обогащение жизни детей посредством глубокого понимания и получения удовольствия от классической музыки» и «вдохновение и финансовая поддержка будущего поколения музыкантов» [Иньци Доу, 2018, с. 3]. В рамках деятельности фонда были организованы музыкальные школы в Сан-Франциско и Чикаго, проект был продолжен в Европе, потом пианист открыл школу в Китае: «Я стараюсь дать китайским детям интернациональное музыкальное образование и привезти хороших учителей из-за границы, потому что у нас их недостаточно» [Волкова, 2012]. С точки зрения включенности пианиста в пространство массовой культуры к самым знаковым можно отнести такие акции, как деятельность Лан Лана в качестве посла доброй воли ЮНИСЕФ и посла Всемирного фонда культуры «Монблан», активная поддержка пианистом избирательной кампании Барака Обамы, участие в концерте, посвященном открытию Чемпионата мира по футболу в Мюнхене, открытие Олимпийских игр в Пекине, музыкальное сопровождение 56-й церемонии вручения премии «Грэмми» совместно с группой Metallica.

Примечательно, что массовая аудитория хорошо принимает Лан Лана, а отношение специалистов к его творческой деятельности очень неоднозначно и представлено в широком спектре от восхищения до неприятия. Все закономерно: целевая аудитория пианиста – «развлекающийся» слушатель, знающий, что тянуться к высокому искусству престижно, но не готовый прилагать усилия для его восприятия. В процессе исполнения Лан Лан общается с публикой, иллюстрирует яркой мимикой тончайшие эмоции, однако его интерпретация, скорее, не поэтически-художественная, а неординарно-экзальтированная и экстравагантно-вычурная, к тому же не всегда точная с профессиональной точки зрения. Например, дирижер Ю. Х. Темирканов в одном из интервью дал достаточно жесткий комментарий об эмоциональных проявлениях пианиста: «Начало Концерта Рахманинова [Речь о Третьем фортепианном концерте. – Д. Г.] – это совсем не приятная музыка, это трагическая музыка. А когда я его дирижировал с Ланг Лангом, он, пока играл, все время улыбался. Я ему говорю: “Еще раз улыбнешься, и тебя больше здесь не будет”» [Smith, 2016]. Прибегая к актерским аналогиям, можно сказать, что пианист так старательно «хлопочет лицом», изображая все, что должно ассоциироваться у массовой аудитории с творческим актом академического пианиста, – поэтическое вдохновение, художественное прозрение, прикосновение к прекрасному, что его репрезентация балансирует на грани тонко чувствующего музыканта и работающего на публику позера. По сути, исполнитель пытается эффектной формой дополнить или

сформировать ассоциативный ряд зрителей, таким образом, формируется матрица восприятия, что характерно для массовой культуры. Вариативность, многогранность, концептуальность – это достояние высокого искусства, а массовая культура требует прямого, простого и внятного материала, доступного восприятию малоподготовленной аудитории.

Профессионалы задаются вопросом: в чем специфика исполнительской манеры Лан Лана? Его пианизм имеет в своей основе эффектный звуковой колорит, и одним из маркеров коммерческой музыки также является «саунд», красочный звуковой дизайн. Возможно, поэтому у некоторых критиков сложилось мнение, что Лан Лан стал «слишком коммерческим, а его "красивые звуки" лишены истинного содержания» [Волкова, 2012; Ренанский, 2009]. Как говорил А. Г. Рубинштейн, «игра на фортепиано – движение пальцев. Исполнение на фортепиано – движение души». В этом смысле Лан Лан – типичный представитель китайской музыкальной школы: за роялем он работает технически безупречно и безошибочно, исполняя европейскую музыкальную классику практически с точностью машины. Но также можно выдвинуть предположение, что именно эта безупречная техника отчасти обуславливает высочайшую скорость музыкального мышления пианиста: кажется, что Лан Лан мыслит не столько музыкальными фразами, сколько отдельным музыкальными звуками и созвучиями, как будто решая прямо по ходу исполнения, как они прозвучат в каждый конкретный момент времени и в какой художественный образ сложатся, что придает его исполнению большую свободу и оригинальность. Создается впечатление, что пианист исполняет произведение, не опираясь на некую ранее созданную и продуманную концепцию, а как будто импровизирует, рождая музыкальную мысль здесь и сейчас. Видимо, поэтому для слушателей исполнение им любого, даже хорошо известного классического опуса, звучит непривычно и неожиданно: Лан Лан захватывает внимание слушателей и держит их в напряжении, заставляя следовать за собой.

В нашем исследовательском ракурсе примечательны оценочные характеристики исполнительской манеры Лан Лана, представленные в медиапространстве: с одной стороны, «бог рояля», «реинкарнация великого Горовица», «пианист, обладающий атлетичностью манеры игры Рихтера или Ван Клиберна», «Шумахер за роялем», «самый пылкий и чувствительный пианист нашего времени», с другой – «пианист-симулякр», «музыкант со сверхзвездной славой – любимец менеджеров», «звуковая упаковка без содержимого, ровное глянцевое музицирование, целлулоидный пианизм, игра в пинг-понг за роялем», «псевдоклассик» и «шоумен». Примечательно, что в оценочных суждениях и профессионалов, и любителей о Лан Лане примерно в равной мере присутствуют как скорее положительные, так и скорее отрицательные характеристики его творческой деятельности. Видимо, его выдающаяся виртуозность вкупе с яркой, порой до эпатажа, манерой поведения и эксцентричными «шутками», когда Лан Лан на бис в Сан-Франциско исполнил виртуозную интермедию «Полет шмеля» из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» на iPad'е, или другой его известный аттракцион – исполнение этюда Ф. Шопена оп. 10 № 5 (этюд на черных клавишах) с помощью апельсина в правой руке, и порождают эти неоднозначные оценки. Лан Лан – «фигура скандальная, парадоксальная, вызывающая вечные споры, восторженные рукоплескания и недовольство, <...> пианист с популярностью рок- или кинозвезды» [Волкова, 2012].

Массовая аудитория не знает деталей и не вдумывается в них, рассуждая примерно в таком ключе: опера – академический, «строгий» жанр классического музыкального искусства; дирижер симфонического оркестра, тем более оперный дирижер, – безусловно, представитель элитарной культуры. Между тем «элитарность» дирижера В. Гергиева не столь однозначна. Например, один из возможных критериев элитарности – принадлежность к элите, так сказать, по праву рождения. В. Гергиев не является потомственным музыкантом, родился в обычной семье советских интеллигентов, отец – военный, мать – инженер, детство прошло в Осетии. Если говорить об элитарном музыкальном образовании, то в начале были обычные музыкальная школа и училище искусств в городе Орджоникидзе, а уже потом – Ленинградская консерватория. Став в 1996 г. художественным руководителем-директором Мариинского театра, В. Гергиев существенно изменил репертуарную политику. Эти новшества нельзя оценивать однозначно: одно из позитивных их последствий – возвращение на российскую сцену тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» (2003), одно из негативных – уход из театра лучших примадонн – Г. Горчаковой и Е. Прокиной. Заметим, что В. Гергиев направил деятельность театра, скорее, в коммерческое русло: множество фестивалей (в том числе юбилей-

ных) и гастролей, контракт со звукозаписывающей фирмой Philips, поддержка «режиссерской оперы» – сотрудничество с А. Галибиным, К. Серебренниковым, Д. Черняковым, деятельность Академии молодых певцов по обучению и продвижению (promotion) студентов. Заметим, что самый успешный «проект» Академии – А. Нетребко. Эти и другие действия, предпринятые В. Гергиевым, оказались удачными предпринимательскими ходами, приносящими доход. Не удивительно, что в 2013 г. он был признан самым богатым российским музыкантом, по версии журнала «Forbes» (с доходом 16,5 млн долларов), обогнав таких отечественных поп-музыкантов, как Г. Лепс и С. Михайлов, а в 2015 и в 2016 гг. его назвали самым богатым деятелем российской культуры.

Однако, несмотря на известность и успешность дирижера, остается чисто профессиональный вопрос о необычной манере дирижирования В. Гергиева: мелкий, вибрирующий, почти зажатый жест левой руки, нечеткие ауфтакты и ставшая предметом общих разговоров зубочистка вместо дирижерской палочки в правой руке. Есть предположение, что манера саморепрезентации В. Гергиева, как профессиональной (особая манера дирижирования), так и чисто внешней – небрежная небритость, бейсболки (белая – на концерте в Пальмире, синяя – на концерте, посвященном Дню Победы в 2016 г.), – это элементы имиджа, которые позволяют ему, как и любому другому деятелю массовой культуры, связанному с шоу-бизнесом, создать себе яркий, узнаваемый, необычный образ на грани эпатажа. Как сказал дирижер П. Коган, «эпатаж в классическом искусстве губителен. Необходима стопроцентная чистота, как золото высшей пробы» [Коган, 2011]. Поэтому, с нашей точки зрения, безоговорочное отнесение дирижера В. Гергиева к элитарной культуре не вполне правомерно, это есть результат искажения или самообмана вследствие укоренившихся в массовом сознании стереотипных представлений.

Также отметим, что принцип «всеядности» может проявляться, с одной стороны, в отборе репертуара, а с другой – в стремлении включить в орбиту своего воздействия как можно более широкий круг публики. В. Гергиев работает именно по этому принципу: «всеядность» – это абонементы для детей, лекции, при этом в Мариинском театре выступают лучшие исполнители. Однако адресация В. Гергиева, уже не столько дирижера, сколько генерального директора Мариинского театра, – максимально широкая, и если принять во внимание еще и Приморскую сцену или, например, Пасхальный фестиваль, то можно понять: для него существует не просто «святое искусство», но еще и зал, афиша, доходы, что не заключает в себе ничего предосудительного, но все-таки уже относится к сфере массовой культуры. Причем разнородная (массовая) аудитория не всегда с энтузиазмом воспринимает проекты В. Гергиева: например, с тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», возвращение которой на сцену Мариинского театра было оценено профессионалами как успех, публика уходила.

Аналогичное заблуждение выявляется и в отношении оперной певицы А. Нетребко: «...рожденная на Кубани и обладающая типично южным темпераментом, откровенным свободолюбием и подчеркнутой склонностью к легкой девиации, решительно не склонная ни в обыденных, ни в сценических проявлениях к изысканности и сдержанности» [Массовая культура … , 2016, с. 516], «l'imparable fenomen» А. Нетребко [Amisano, 2017], очевидно, слабо вписывается в контекст элитарной культуры. Яркий и нашумевший пример тому – ее манера самопрезентации на оперном гала-концерте, проходившем в 2007 г. во Дворце фестивалей в Баден-Бадене (The Opera Galalivein Baden-Baden). А. Нетребко исполняла музыкальный номер, являющийся общепризнанным оперным шлягером, – арию Джудитты из одноименной оперетты Ф. Легара.

Начало презентации было традиционным – концертное серо-голубое с блестками платье в пол, прическа, макияж, роскошный букет роз. Вдруг исполнительница сбросила туфли (как в обыденной повседневной ситуации: пришла домой уставшая и, наконец, избавилась от надоевших за день каблуков, стряхнув их с ног через весь коридор), подхватила, как в процессе мытья пола, юбку и босиком побежала на сцену. Во время исполнения арии А. Нетребко играла («заигрывала») с публикой, бросала цветы мужчинам, бегала вприпрыжку, размахивая юбкой и, кружась по сцене, садилась на авансцену, посылала «воздушные поцелуи», кокетничала с дирижером, обнимала и целовала оркестранта-скрипача. Вдруг в какой-то момент, выйдя из образа, певица показала публике, что устала, и сбила дыхание, это вызывало снисходительно-одобрительный смех в зале. А. Нетребко создавала и поддерживала неформальную атмосферу исполнения номера и, судя по бурным овациям, публика (даже, скорее, массовая аудитория) поддержала такое решение номера. Образ Джудитты во многом перекликается с образом Кармен – ис-

панка, роковая женщина, внушающая мужчинам страсть и причиняющая душевную боль тому, кто ее полюбит. Музыка арии «Meine Lippen, sie küssen so heiß» («Мои губы целуют так горячо») – страстная, чувственная, динамичная и яркая.

Однако сюжет «Джудитты» скорее, оперный, да и жанровые признаки оперы в тексте Ф. Легара присутствуют: психологизм музыкального развития, драматическая напряженность при относительной статике действия, крупные и развернутые по форме номера, кантиленность широких мелодических оборотов при сложной полновесной гармонии, яркие массовые сцены, не трагичный, но и не счастливый финал. В контексте созданного Ф. Легаром художественного образа напористый эпатаж и броская темпераментность А. Нетребко выглядели неуместным (в эстетическом плане) диссонансом, фривольной небрежностью, свойственной скорее языку массовой, а не элитарной культуры.

К *постклассической* стратегии репрезентации музыкальной классики в пространстве массовой культуры мы предлагаем отнести феномен classical crossover («классический кроссовер», «operatic pop», «popera»), синтезирующий классическую музыку с поп-музыкой, рок-музыкой, электронной музыкой. Classical crossover предполагает джазовые и рок-обработки классических музыкальных произведений, использование наряду с рок-саундом и электроникой акустического, в том числе симфонического, звучания, применение классических приемов композиции. В современной «посткультуре», складывающейся в пространстве медиа, в расширяющейся сфере массовой культуры и культурной индустрии значительное место занимает зрелищная составляющая: «Визуальные образы насколько важны <...>, что в этом “царстве картинки” уже трудно представить себе неиллюстрированный образ» [Шапинская, 2012, с. 126]. *Постклассическая* стратегия репрезентации широко представлена в современном медиапространстве не только в аудиоформате, но и визуально (видеоклипы, трансляции и записи концертных выступлений, шоу).

Само словосочетание, как, впрочем, и явление classical crossover, еще не стало устоявшимся ни в культурологии, ни в искусствоведении, ни, тем более, в эстетике. На первый взгляд феномен classical crossover можно определить как форму или направление художественного творчества в сфере массовой культуры. Но вряд ли его можно считать формой, то есть лишь структурой содержания, только способом проявления и существования художественной идеи, ведь в classical crossover осуществляется определенное смыслополагание, идет работа с содержанием музыкального текста. Вместе с тем classical crossover нельзя определить и как направление, потому что направление как эстетическая категория предполагает опору на общие для многих или некоторых творцов смыслы, установки, но в случае classical crossover системного единства не наблюдается. Следовательно, мы можем высказать предположение о том, что classical crossover – это своего рода культурная стратегия, предполагающая интеграцию классической музыки в сферу массовой культуры, то есть *постклассическая* стратегия репрезентации классики.

По сути, classical crossover – это коммерческий продукт на основе музыкальной классики. Создатели этого продукта, решая проблему слушательского восприятия (привычно, привлекательно, востребованно), объединяют классическую музыку с джазом, роком, поп-музыкой и другими коммерческими направлениями, заимствуют приемы, техники, инструментарий, способы визуальной репрезентации. Предпосылки classical crossover можно обнаружить в мюзикле – популярном явлении массовой культуры XX в., вобравшем в себя и упростившем жанровые признаки оперы (богатое музыкальное звучание, напряженный драматизм, яркое сценическое действо, выразительные хореографические элементы). В частности, начало classical crossover определяется в такой жанровой разновидности мюзикла, как рок-опера (яркий пример – «Jesus Christ Superstar» Э. Л. Уэббера и Т. Райса, 1970).

Первые эксперименты в духе постмодернистской игры с классической музыкой начались в 70-х гг. XX в. в рок-музыке. Например, британская группа Emerson, Lake & Palmer исполняла сюиту М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» в рок-обработке. Специфика музыкального стиля группы Queen, в том числе, обусловлена обращением к классическим звучаниям и приемам композиции. На рубеже 80-90-х гг. Ф. Меркьюри написал (в соавторстве с М. Мораном) и исполнил вместе с М. Кабалье песню «Барселона», музыка которой основана на пересечении рока и оперы; этот же стилистический принцип сохранился в их совместном одноименном альбоме. Далее – на рубеже XX-XXI вв. – тенденцию продолжил Л. Паваротти, выступавший совместно с Э. Джоном, Дж. Бон Джови, Б. Адамсом. Феномен мирового масштаба – знаменитый проект «I

Tre Tenori»: П. Доминго, Х. Каррерас и Л. Паваротти вывели classical crossover в глобальное медиапространство. Также в это время большим успехом у массовой аудитории пользовались совместные с симфоническими оркестрами выступления популярных рок-групп «Metallica» и «Scorpions».

С 2000-2010-х гг. до настоящего времени тенденции classical crossover не ослабевают, в медиапространстве появляются новые имена вокалистов и инструменталистов, «стирающих границы» между классикой и поп-музыкой, «выводящих» музыкальную классику в массы и делающих ее «музыкой для всех», «смахивающих пыль» с образцов и образов высокого искусства, создающих на основе классической музыки массовый культурный продукт, имеющий широкую целевую аудиторию, способный «удерживать интерес людей, привлекать новых слушателей» [Сайдова, 2020]. Ежегодно с 2013 г. в Москве проходит Международный музыкальный фестиваль мастер-классов «Мастера музыки», организатор которого – творческая лаборатория «GOSHprojects» – осуществляет реализацию инновационных проектов в области искусства: новые имена, новые аранжировки классической музыки, новые музыкальные инструменты, новейшие достижения в музыкальной индустрии. Отметим, что в духе современных мировых музыкальных тенденций в рамках данного фестиваля (в 2016 и 2017 гг.) проводился международный конкурс classical crossover для молодых вокалистов и инструменталистов.

Обращаясь к конкретным примерам *постклассической* стратегии репрезентации музыкальной классики в пространстве современной массовой культуры, назовем реализацию classical crossover в творчестве арт-группы «Хор Турецкого». В рамках выявленной проблематики Хор Турецкого – яркий пример: коммерческий проект, реализующийся на стыке развлекательной и академической музыки, суррогатное явление массовой культуры, по сути, пример профанации классики. И если организаторы проекта претендуют на качество, позиционируя его в контексте просветительской деятельности [Тарасенко, 2018], но тогда к просветительской деятельности можно отнести и использование фрагментов классической музыки в качестве рингтонов сотовых телефонов. Следует подчеркнуть: мы принципиально разводим явления массовой культуры и культуры некачественной в профессиональном отношении, акценируя внимание на том, что это не синонимы: деятельность «Хора Турецкого» по большей части отличается профессиональной грамотностью и высоким техническим качеством, но творческая адресация – массовая.

«Хор Турецкого» – пограничное в художественном и социокультурном смыслах явление. Параллельно процессам интерпретации и репрезентации и близко к ним в культуре функционирует феномен адаптации. На наш взгляд, при качественной дирижерской подготовке хормейстера – Михаила Турецкого, при качественной вокальной подготовке отдельных солистов, с которыми он работает, сам принцип подачи концертных программ «Хора Турецкого» укоренен в массовой культуре. Визуальное обеспечение номеров легким пританцовыванием, поддержка метроритмической основы музыкальных произведений хлопками и щелчками, сигналы публике, призывающие к интерактивности восприятия исполняемой музыки (в том числе, классической), принцип отбора материала (микст так называемой «популярной классики» и произведений более позднего времени), а также особенности самой репрезентации классической музыки дают нам право отнести деятельность «Хора Турецкого» к проявлениям адаптации классики к массовой культуре. Еще один существенный довод в пользу нашего утверждения – это концертные площадки. Например, в Ярославле коллектив выступал на сцене Волковского театра, в цирке, в КЗЦ «Миллениум», что свидетельствует о его готовности выступать на любой площадке, невзирая на сложности с пространством и акустикой (например, в цирке), лишь бы пришла публика, что, конечно, рассматриваеся как проявление массовой культуры.

Заключение. Выявленные нами стратегии исполнительской репрезентации музыкальной классики – *псевдоакадемическая* и *постклассическая* – реализуются такими методами, как визуализация, театрализация, актуализация актерской составляющей в деятельности музыканта-исполнителя. Обе стратегии представлены в современной культуре полимодально – в социокультурном и философско-эстетическом аспектах. Социокультурный аспект проявляется в том, что, как и любое художественное творчество, предполагающее исполнительский акт и становящееся «моделью социокультуры» [Закс, 2020], процесс репрезентации музыкальной классики задействует социальные «механизмы» культуры, включающие в актуальный социокультурный контекст и творческую личность исполнителя, и текст классического произведения. И *псевдоакадемическая*, и *постклассическая* стратегии ре-

презентируют поведенческие модели и культурные идентичности, алгоритмы и матрицы, статусы и роли, в которых реализуются ценности, нормы, идеологии, коды современной массовой культуры. Философско-эстетический аспект вышеназванных стратегий обусловлен дихотомией классики как концепта и культурного феномена [Злотникова, 2019]: специфика репрезентации в современной культуре музыкальной классики обусловлена как процессами персонификации и мифологизации, так и такими культурными характеристиками, как происхождение (историческое, социальное, географическое), авторство, хронотоп, ментальность. Принципиальное отличие обозначенных стратегий состоит в том, что при реализации *псевдоакадемической* репрезентации исполнительская интерпретация классического произведения не затрагивает композиторский текст. Текст классического произведения, его музыкальная ткань изначально табуированы, что свидетельствует об архаичности классической музыки с точки зрения современных интерпретаторов и создателей продукта массовой культуры на основе классики. Своего рода компенсацией за эту архаичность-табуированность становится возможность *постклассической* модернизации классического музыкального текста по стратегии classical crossover. Текстуальная архаичность и вызывающая новизна аудиальной интерпретации и визуальной репрезентации – это та альтернатива, которая порождает масскультовский эффект.

Библиографический список

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 445 с.

2. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 527 с.

3. Бакирова К. С. Образ популярного российского исполнителя классической музыки в современной карикатуре // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2019. № 66. Т. 21. С. 45-48.

4. Волкова Н. Самый популярный пианист мира Ланг Ланг: «Я вырастал на русской школе» // Пражский телеграф. 2012. № 16. URL: https://ptel.cz/2012/04/samyj-populyarnyj-pianist-mira-lang-lang-ya-vyrastal-na-russkoj-shkole/ (Дата обращения: 02.10.2018)

5. Дашкевич В. С. Интервью Ксении Лариной // Радио «Эхо Москвы». 18.01.2009. URL: http://www.echo.msk.ru/programs/dithyramb/566090-echo.phtml/ (Дата обращения: 11.06.2020)

6. Жарова З. Б. Влияние массовой культуры (шоубизнеса) на современные представления об успехе музыканта-исполнителя // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 251-254.

7. Закс Л. А. Театр как модель социокультуры // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3(114). С. 174-183.

8. Злотникова Т. С. Творчество как граница : культура, личность, масса // Культура в глобализирующемся мире: вызовы и перспективы : материалы конференции. Москва : Академия ГПС МЧС России, 2014. С. 196-199.

9. Злотникова Т. С. Русский театр – концепт и культурный феномен // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1. С. 107-115

10. Иньци Доу. Современные китайские пианисты на международной сцене // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2018. № 2. С. 1-6.

11. Коган П. «Эпатаж в классическом искусстве губителен!». Интервью В. Пономареву // Classical Music News.Ru. 04.10.2011. URL: http://www.classicalmusicnews.ru/interview/pavel-kogan-ehpatazh-v-klassicheskom-iskusstve-gubitelen/ (Дата обращения: 11.06.2020)

12. Ло Чжихуэй. Лан Лан: страницы биографии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2013. № 160. С. 146-151.

13. Массовая культура: российский дискурс (методология изучения, актуальные практики) : коллективная монография / науч. ред. Т. С. Злотникова. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. 644 с.

14. Ренанский Д. Ланг Ланг в Мариинке-3 // OpenSpace.ru. Академическая музыка. 29.06.2009. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10991/1/3 (Дата обращения: 11.06.2020)

15. Сайдова А. Classical crossover – возможно все // Музыкальный Клондайк. URL: https://www.muzklondike.ru/events/classical_crossover_vozmozhno_vse (Дата обращения: 11.06.2020)

16. Тарасенко Е. Н. Художественный феномен «Хора Турецкого» // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. № 2 (34). Т. 2. С. 68-74.

17. Шапинская Е. Н. Опера как пространство эскапизма // Полигнозис. 2012. № 1-4(43). С. 120-133.

18. Amisano R., Breschia M. L'imparable fenomen Anna Netrebko // Revista Musical Catalana. 2017. 17 marc. URL: http://www.revistamusical.cat/critica/limparable-fenomen-anna-netrebko/ (Дата обращения: 11.06.2020).

19. Ross A. Listen To This // The New Yorker. 2004. February 16. URL: http://www.newyorker.com/archive/2004/02/16/040216fa_fact4 (Дата обращения: 11.06.2020)

20. Smith T. Yuri Temirkanov on his BSO return // The Baltimore Sun. 2016. Mar 18. URL: https://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/bs-ae-yuri-temirkanov-20160318-story.html (Дата обращения: 11.06.2020)\

Reference list

1. Adorno T. Izbrannoe: Sociologija muzyki = Selected: Sociology of music. Moskva ; Sankt-Peterburg : Universitetskaja kniga, 1998. 445 s.

2. Adorno T. Jesteticheskaja teorija = Aesthetic theory. Moskva : Respublika, 2001. 527 s.

3. Bakirova K. S. Obraz populjarnogo rossijskogo ispolnitelja klassicheskoj muzyki v sovremennoj karikature = Image of a popular Russian classical music artist in a modern caricature // Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki. 2019. № 66. T. 21. S. 45-48.

4. Volkova N. Samyj populjarnyj pianist mira Lang Lang: «Ja vyrastal na russkoj shkole» = The most popular pianist in the world, Lang Lang: «I grew up in a Russian school» // Prazhskij telegraf. 2012. № 16. URL: https://ptel.cz/2012/04/samyj-populyarnyj-pianist-mira-lang-lang-ya-vyrastal-na-russkoj-shkole/ (Data obrashhenija: 02.10.2018)

5. Dashkevich V. S. Interv'ju Ksenii Larinoj = Interview with Ksenia Larina // Radio «Jeho Moskvy». 18.01.2009. URL: http://www.echo.msk.ru/programs/dithyramb/566090-echo.phtml/ (Data obrashhenija: 11.06.2020)

6. Zharova Z. B. Vlijanie massovoj kul'tury (shoubiznesa) na sovremennye predstavlenija ob uspehe muzykanta-ispolnitelja = The influence of mass culture (show business) on modern ideas about the success of a musician-performer // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 2 (52). S. 251-254.

7. Zaks L. A. Teatr kak model' sociokul'tury = Theater as a model of socioculture // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 3(114). S. 174-183.

8. Zlotnikova T. S. Tvorchestvo kak granica = Creativity as a border kul'tura, lichnost', massa // Kul'tura v globalizirujushhemsja mire: vyzovy i perspektivy : materialy konferencii. Moskva : Akademija GPS MChS Rossii, 2014. S. 196-199.

9. Zlotnikova T. S. Russkij teatr – koncept i kul'turnyj fenomen = Russian theater is a concept and cultural phenomenon // Mir russkogovorjashhih stran. 2019. № 1. S. 107-115

10. In'ci Dou. Sovremennye kitajskie pianisty na mezhdunarodnoj scene = Modern Chinese pianists on the international stage // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2018. № 2. S. 1-6.

11. Kogan P. «Jepatazh v klassicheskom iskusstve gubitelen!». Interv'ju V. Ponomarevu = «Shocking in classical art is disastrous!.» Interview with V. Ponomarev // Classical Music News.Ru. 04.10.2011. URL: http://www.classicalmusicnews.ru/interview/pavel-kogan-ehpatazh-v-klassicheskom-iskusstve-gubitelen/ (Data obrashhenija: 11.06.2020)

12. Lo Chzhihujej. Lan Lan: stranicy biografii = Lan Lan: biography pages // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2013. № 160. S. 146-151.

13. Massovaja kul'tura: rossijskij diskurs (metodologija izuchenija, aktual'nye praktiki) = Mass culture: Russian discourse (methodology of study, current practices) : kollektivnaja monografija / nauch. red. T. S. Zlotnikova. Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2016. 644 s.

14. Renanskij D. Lang Lang v Mariinke-3 = Lang Lang in Mariinka-3// OpenSpace.ru. Akademicheskaja muzyka. 29.06.2009. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/10991/1/3 (Data obrashhenija: 11.06.2020)

15. Sajdova A. Classical crossover – vozmozhno vse = Klassicheskij krossover – vozmozhno vse // Muzykal'nyj Klondajk. URL: https://www.muzklondike.ru/events/classical_crossover_vozmozhno_vse (Data obrashhenija: 11.06.2020)

16. Tarasenko E. N. Hudozhestvennyj fenomen «Hora Tureckogo» = Artistic phenomenon «M. Turkey Choir» // Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tehnicheskogo universiteta. 2018. № 2 (34). T. 2. S. 68-74.

17. Shapinskaja E. N. Opera kak prostranstvo jeskapizma = Opera as space of escapism // Polignozis. 2012. № 1-4(43). S. 120-133.

18. Amisano R., Breschia M. L'imparable fenomen Anna Netrebko // Revista Musical Catalana. 2017. 17 marc. URL: http://www.revistamusical.cat/critica/limparable-fenomen-anna-netrebko/ (Data obrashhenija: 11.06.2020).

19. Ross A. Listen To This // The New Yorker. 2004. February 16. URL: http://www.newyorker.com/archive/2004/02/16/040216fa_fact4 (Data obrashhenija: 11.06.2020)

20. Smith T. Yuri Temirkanov on his BSO return // The Baltimore Sun. 2016. Mar 18. URL: https://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/bs-ae-yuri-temirkanov-20160318-story.html (Data obrashhenija: 11.06.2020)