

КРОССОВЕР: СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ И ОПЫТ ЕГО ПРИМЕНЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ АМЕРИКАНСКОГО МИНИМАЛИЗМА

Определение понятия кроссовер на сегодняшний день остается размытым: в большинстве источников оно трактуется как синтез стилей в сфере популярной музыки. Робин Стилвелл в статье «Crossover», опубликованной в словаре Гроува, отмечает условность и некоторую искусственность термина, введенного в обиход специально для удобства классификации исполнителей и песен в музыкальных чартах. Таким образом, «слово кроссовер уместно как по отношению к композиторскому творчеству, так и по отношению к исполнительскому искусству» [2, 9]. Часто эти сферы деятельности оказываются неразделимы, потому что музыканты предстают перед публикой сразу в двух ипостасях.

Термин вошел в музыкальный обиход в период, когда появилась необходимость фиксировать «пограничные» стилевые явления, не укладывавшиеся в исторически сложившиеся рамки. Постепенно в его орбиту начали попадать произведения музыкального искусства самого разного рода: от микст-овых джазовых или рок-композиций до эстрадных аранжировок классики и выступлений поп-исполнителей с симфоническим оркестром и оперными вокалистами.

В последнее десятилетие тема активно изучается в англоязычной научной литературе, в частности, является

предметом исследования в диссертациях Элизабет Лювеллин «Кроссовер границы, гибридность и проблема противостояния культур» [6] и Эрика Дэвида Джонсона «Исследование кроссоверов: пересечения рас, жанров и аутентичности в непопулярной популярной музыке» [5].

Американский ученый Джонсон рассматривает проблему на примере творчества афроамериканских джазовых исполнителей конца 1930-х — середины 1960-х годов, помещая в центр своего исследования массовые жанры середины XX столетия. Один из важных тезисов автора заключается в том, что «некоторые направления джаза, представленные именами Нэт Кинг Коула, Диззи Гиллеспи и блюзовых певиц Бесси Смит, Билли Холидей и других, были изначально гибридными, а потому не вписывались ни в одну из традиционных стилевых ниш» [2, 9]. Так, после Второй мировой войны началось стремительное сближение джазовой и академической музыки. Ярким примером может служить творчество осознавшего себя серьезным музыкантом Диззи Гиллеспи: «У нас было базовое образование в европейской гармонии и музыкальной теории, наложенное на наши знания об афроамериканской музыкальной традиции, — отмечал джазмен. <...> Мы изобрели свой путь» [3, 451].

Английский ученый Элизабет Лювеллин расширяет исследовательское поле, включая в него «высокие» и «низкие» пласты культуры и прослеживая аспекты их коммуникации в контексте социологии. Подчеркнув вопросы воздействия и рецепции искусства кроссоверов, она акцентирует амбивалентность этих процессов: «музыка, свободно пересекающая стилевые рубежи, востребована самой разной публикой, независимо от ее расовой принадлежности, пола, возраста и социального статуса. В свою очередь, новая «смешанная» аудитория формирует запрос именно на такие синтетические явления. Не случайно интерес к кроссоверам активизировался во второй половине XX века, на волне коммерциализации массовых жанров» [2, 9].

В отечественном научном и публицистическом пространстве преобладает интерес к исполнительской ветви кроссоверов, связанной с эстрадной практикой выступлений артистов академической традиции. Наибольшим вниманием пользуется американский термин «классический кроссовер», под которым подразумевают прежде всего привнесение в исполнительскую культуру классических музыкантов «новых, несвойственных академическому исполнительству форм» [4, 319]. Ф.М. Шак в своей докторской диссертации «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX — начала XXI века» приводит в пример широко известные совместные выступления Л. Паваротти, П. Доминго и Х. Каррераса. Исполнение «на заполненных стадионах попури из арий и современных поп-песен» позволяет исследователю сравнивать оперных певцов с поп-звездами и говорить о «кроссоверной транс-

формации их артистического и художественного статуса» [4, 319].

Анализируя социокультурные и экономические причины возникновения данного феномена, Шак акцентирует внимание на негативном воздействии финансовой составляющей. «Классический кроссовер», по его мнению, «остается явлением чуждым принципам высокого искусства, — подчиненным коммерческим, но отнюдь не художественным принципам и потребностям» [4, 322]. Оставляя в стороне аксиологический аспект, отметим, что движение кроссоверов предполагает не только «свободное пересечение стиливых границ, но и, как правило, определенным образом направленный вектор эволюции — от «локального» искусства, замкнутого в определенных границах (расовых, субкультурных и т.д.) к массовому, нацеленному на удовлетворение запросов широкой аудитории» [2, 10]. «Обратное» движение также возможно, но творчество такого рода остается в своей стиливой нише, не оказывает влияния на академическую сферу и вызывает интерес в основном у преданных поклонников автора. В идеале искусство кроссовера подразумевает способность музыканта к органичному, художественно убедительному синтезу, а также умение не только смело экспериментировать, но и объективно оценивать результат, ориентируясь на внутренние нормы вкуса.

Минималисты в свое время тоже продемонстрировали «кроссоверную трансформацию», пройдя путь от авангарда до увлечения массовыми жанрами: джазом и рок-музыкой, а кроме того, различными этническими традициями (индийскими, африкански-

ми, индонезийскими). Отметим, что оба движения «уходят корнями в конец 1950-х — 1960-е годы, связанные с расцветом молодежной контркультуры, в частности, рок-музыки. Они ярко выразили дух своего времени, воплотившийся в интенсивном развитии экспериментального искусства и революционном разрушении границ между сложившимися культурными стратами» [2, 10].

В связи с этим отношение к рассматриваемому направлению со стороны академического музыкознания долгое время было неоднозначным и часто скептическим. Во многом это было обусловлено особым положением минимализма относительно исторически сложившихся музыкальных направлений. «Промежуточная» симбиотическая природа, подарившая возможность соединить экспериментальное искусство авангарда и массовые жанры XX столетия, придала ему свободу и вместе с тем уязвимость.

Несмотря на общие эстетические принципы и приемы выражения, в искусствоведческих кругах творчество художников и музыкантов, относящих себя к *Minimal art*, воспринимали по-разному. В конце 1990-х годов Джон Ричардсон отмечал: «Не случайно художественное искусство минимализма, преодолев относительно небольшое сопротивление, стало частью академического канона, оставаясь при этом почти исключительно культурным достоянием небольшой группы посвященных, в то время как минималистская музыка в значительной степени не достигла канонического статуса, хотя и распространилась далеко за пределы интересов творческой интеллигенции. Вероятно, имен-

но успех у широкой демократической публики сделал невозможным его включение в академический канон» [7, 28]. При всей спорности данного заявления, трудно не согласиться с тем, что минимализм достаточно долго занимал маргинальное положение в американской музыке: «Снятие дихотомии элитарного и массового в пространстве постмодерна заставило увидеть направление под иным углом зрения, превратив «недостаток» в открытие» [2, 9]. Именно диффузный характер минимализма позволяет вписать его в широкое пространство творчества кроссоверов.

Высокий уровень взаимодействия академической и массовой музыки нивелировал исторически устоявшуюся иерархическую систему деления жанров на высокие и низкие, элитарные и демократические. Минималисты, принципиально не желавшие делать карьеру «серьезных» композиторов после окончания университета, успешно синтезировали в своем творчестве явления, ранее казавшиеся не соединимыми: «Импровизационность, свободное отношение к материалу, отсутствие точной нотной записи у Янга и Райли, отождествление автора и исполнителя, работа либо с сольными программами, либо с собственными группами (в случае с Янгом, Райхом и Глассом) вывели композиторов за границы академического искусства» [2, 10], приблизив их к концертной практике, характерной для джазовых или рок-музыкантов.

Обращение в первую очередь к молодежной аудитории предопределило необычный выбор концертных площадок. Премьера пьесы «In C» (1963) Терри Райли прошла в модном ноч-

ном клубе Сан-Франциско, «Ансамбль Филипа Гласса» имел успех в рок-клубах. Настойчиво-пульсирующие репетитивные ритмы, агрессивный уровень громкостной динамики с использованием мощных усилителей, яркое световое оформление, электрический инструментарий производили колоссальное впечатление на аудиторию 1960-х — 1970-х годов. Музыка погружала слушателей в гипнотический транс, воздействовала на физиологическом уровне, раскрепощая телесные реакции и освобождая сознание от рефлексии.

Эстетика минимализма позволила органично существовать направлению и в контексте клубной культуры (а также рок концертов), и в рамках высокого авангарда. Музыканты активно сотрудничали с экспериментальными художниками (с Ричардом Серра, Солом Левиттом, Дональдом Джаддом, Джеймсом Розенквистом). Первые выступления коллективов Райха и Гласса были организованы в музеях, мастерских, художественных галереях, Сinemатеке. «Театр вечной музыки» (1963) Л.М. Янга играл на чердаке заброшенного индустриального здания в даунтауне — «нижней» части Манхэттена; огромный лофт служил ему одновременно и жилым помещением, и концертным залом. Общение с деятелями визуального авангарда привело Янга к формированию «звуковых и световых инвайронментов» («Sound and Light Environments»), «в которых световые инсталляции накладывались на нескончаемые бурдонные звучания» [1, 99]. Янг много гастролировал по Европе со своим ансамблем в первой половине 1970-х годов, предпочитая музицировать в музеях и арт-галереях. Пре-

ьера «Фортепианной фазы» (1967) Райха состоялась на концерте в Park Place Gallery — ведущем выставочном зале минималистской живописи и скульптуры. Там демонстрировали свои работы Сол Левитт и Роберт Моррис. Райх организовывал авторские концерты в Сinemатеке (1968), Музее Уитни (1969), Музее С. Гугенхайма (1970).

Единство музыкального (временного) и визуального (пространственного) начал привело к формированию обширного творческого поля, на котором произрастали многообразные полижанровые эксперименты, связанные с синтезом искусств: хэппенинги, перформансы, инсталляции Янга и Райли, инструментальный театр, электронные и мультимедийные проекты Райха и Гласса.

Таким образом, искусство минимализма было направлено «как на интеллектуальную аудиторию, “считывавшую” тонкую и изобретательную работу с репетитивным процессом, так и на широкую публику, погружавшуюся в психоделический транс под воздействием бесконечного остинато простейших паттернов» [2, 11]. На это обращал внимание Роберт Шварц: «За гипнотизмом и психоделическим эффектом можно расслышать настоящую ценность минималистской музыки, связанную с расширением сознания, не вызывающим оцепенения» [8, 124].

О плодотворном взаимодействии минимализма с движением кроссоверов свидетельствует дальнейшая судьба этого направления и его выдающихся представителей. Филип Гласс — композитор, которому заказывают произведения лучшие оперные театры и симфонические оркестры мира, об-

растался к озвучиванию рекламных роликов известных автомобильных концернов и брендов швейцарских часов. Стив Райх в 2010 году объявил конкурс на лучший ремикс своих репетитивных сочинений и вдохновил молодых авторов на сотни версий в разных жанрах электронной музыки. Минима-

листские приемы письма — фазовый сдвиг, дилэй, сэмплирование — прочно вошли в технический арсенал современного академического и массового искусства. Не признавая традиционных стилиевых границ, музыканты наслаждаются свободой творчества в безграничном пространстве Музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубинец Е.* Made in USA: музыка — это все, что звучит вокруг. Москва: Композитор, 2006. 416 с.
2. *Кром А.* Американский музыкальный минимализм и искусство кроссоверов: параллели и взаимодействия // *Музыковедение*. 2018. № 12. С. 8–11.
3. *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век /Алекс Росс; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. Москва: Астрель: Corpus, 2012. 560 с.
4. *Шак Ф.М.* Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX — начала XXI века. Дисс. доктора наук Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2018. 366 с.
5. *Johnson E.D.* Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
6. *Llewellyn E.A.* Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.
7. *Richardson J.* Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
8. *Schwarz K.R.* Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.

REFERENCES

1. *Dubinet's Ye.* Made in USA: muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music — that's all sounds around]. Moscow: Kompozitor [Moscow: Publishing house Composer]. 2006. 416 p.
2. *Krom A.* Amerikanskii muzykal'nyi minimalizm i iskusstvo krossoverov: paralleli i vzaimodeistviia [American minimal music and the art of crossovers: parallels and interactions] // *Muzykovedenie [Musicology]*. 2018. № 12. С. 8–11.
3. *Ross A.* Dalshe — shum. Slushaya XX vek. [Then — a noise. Listening to the twentieth century]. Moscow: Astrel: CORPUS [Moscow: Publishing house Astrel: CORPUS], 2012. 560 с.
4. *Shak F.M.* Dzhaz i massovaya muzyka v sociokul'turnyh processah vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka [Jazz and mass music in the sociocultural processes of the second half of the XX — beginning of the XXI century]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [PhD (Doctor of Philosophy thesis)]. Rostov-na-Donu: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rahmaninova [Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov]. 2018. 366 с.
5. *Johnson E.D.* Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
6. *Llewellyn E.A.* Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.
7. *Richardson J.* Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
8. *Schwarz K.R.* Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.