

# ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ ПОПУЛЯРНОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО МУЗЫКАНТА: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Карина Сергеевна Бакирова

---

Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия  
[bakirovaks@mail.ru](mailto:bakirovaks@mail.ru)

---



**Аннотация.** Музыкальная культура — важная составляющая исторического развития культуры. В наши дни особое значение в профессиональной среде приобретают вопросы поиска музыкантами своего места в обществе, выбор ими траектории личного и одновременно профессионального развития. Одной из проблем, имеющих подобное «двойное назначение», является вопрос об эволюции понятия популярности музыкального исполнительства. Несмотря на то, что эта тема исследована достаточно широко (особенно на материале зрелищных жанров исполнительства), изысканий, объектом которых выступает *исполнитель классической музыки в контексте прагматики культуры*, крайне мало. Исследование значительного исторического отрезка развития европейской культуры от Древнего мира до современности обнаруживает ряд особенностей интерпретации понятия популярности в разные исторические периоды. Основным методом, использованным для установления специфики каждого из периодов, явился комплексный культурологический анализ: популярность музыканта рассматривалась с учётом социокультурного контекста, что позволило типологизировать представления о ней в контексте разных эпох. В результате проведённого исследования была прослежена эволюция отношения слушателей / публики к музыке и музыкальному исполнительству; выявлены групповые ценности, определявшие в конкретные периоды истории то, что сегодня может быть интерпретировано как популярность. Формирование популярности затрагивает как духовную, так и светскую музыку. Соответственно музыкант исполнитель классической музыки волею или неволею решает задачу культурного просвещения публики, развития её ценностных предпочтений. Вместе с тем, он напрямую зависит от её собственных вкусов и предпочтений. Этот «парадокс популярности», трансформируясь, имел место практически во все известные эпохи истории европейской музыкальной культуры. Прямое влияние на популярность современного музыканта — исполнителя классической музыки оказывает его личная харизма (в отличие

от уровня профессионализма, который оказывается в данном случае «рядом», а то и «позади» умения понравиться «своей» аудитории). Его популярность может выражаться как в восхищении и преклонении, так и в «хейтерстве».

**Ключевые слова:** классическая музыка, музыкант, музыкальная культура, популярность, музыкальный вкус, творческая личность

**Для цитирования:** Бакирова К.С. Эволюция понятия популярности классического музыканта: историко-культурологический анализ // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 2. — С. 102–118. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-102-118>

Research article

## EVOLUTION OF THE CONCEPT OF POPULARITY OF A CLASSICAL MUSICIAN: HISTORICAL AND CULTURAL ANALYSIS

Karina S. Bakirova

Zhiganov Kazan State Conservatoire (Academy), Kazan, Russia  
bakirovaks@mail.ru

**Abstract.** Music culture plays an important role in historical development of culture. Performers face the problems of finding their place in the world, choosing the trajectory for their *personal* evolution and *professional* development and nowadays these issues have become pressing for the professional community of musicians. One of the complex issues researchers need to address is the evolution of the concept of popularity of music performance. Even though the topic of the popularity of the musician, especially in the spectacular genres of performance, has been extensively studied, there are very few works, which focus on the *performer of classical music in the context of cultural pragmatics*. The study of a significant historical period in the development of European culture from the Ancient World to the present reveals a number of features in the interpretation of the concept of popularity in different historical periods. Complex cultural analysis as the primary method of research was used to investigate the unique features of each period. The study analyzed popularity of the performer of classical music within a particular sociocultural context and resulted in a set of distinct history-specific concepts of popularity. This paper presents the findings on the evolution of public's attitude toward musical performance and investigates historical group values determining popularity. It is noted that popularity is a matter of both church and secular music. Classical music performer, intentionally or not, addresses the problem of cultural education of the public and forms their values. At the same time, musicians directly depend on the existing tastes and preferences of their audience. This paradox of popularity has existed through all ages of European music culture. Popularity may take various forms from adoration to hate. In the field of classical music, popularity is achieved by people who have a certain charisma that in terms of attractiveness to the public matters more than professionalism.

**Keywords:** classical music, musician, music culture, popularity, music taste, creative personality

**For citation:** Bakirova, K. S. (2022) 'Evolution of the Concept of Popularity of a Classical Musician: Historical and Cultural Analysis', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(2), pp. 102–118. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-102-118>

Лозунг «Хлеба и зрелищ!» впервые прозвучал, как известно, в Древнем Риме, обозначив особые условия существования искусства в период социально-экономического спада, зависимость этой сферы в целом от вкусов толпы или меценатов. Сегодня творческой личности нередко приходится выбирать между «быстрой» широкой известностью и подлинным признанием художественного таланта, за которыми стоят годы труда и, возможно, непризнанности.

Зрелища обладают безусловной притягательностью для значительной части публики, постепенно формируя массового потребителя произведений искусства. Они позволяют отвлечься от действительности, получить удовольствие от красочности и узнаваемости образов, восполняя психические ресурсы человека за счёт релаксации и переключения. Сюжеты лёгких жанров, жизненность ситуаций и сочетание контрастных чувственных восприятий — от комического до героического, от возвышенного до низменного, от прекрасного до безобразного — наилучшим образом отвечают потребностям людей, не имеющих глубокого художественного опыта. Разумеется, увлечённость развлекательной стороной искусства ещё не означает превращения любого зрителя или слушателя в этого самого потребителя. Вместе с тем, как выразился в своё время Л.С. Выготский, «высшая цель искусства — создать эстетическую эмоцию общественного характера» [Выготский, 1997: 307]. Иными словами, с древних времён в нём присутствуют элементы познавательного и воспитательного характера, оказывающие влияние на развитие личности.

Музыка как вид искусства не является такой зрелищной (в смысле доступной для неподготовленной аудитории), как например театральное или цирковое представление. В то же время она притягивает интерес широкой публики (как правило) за счёт лёгких жанров, настроенных на рекреацию и коммерческий успех. Серьёзная классическая музыка, очевидно, располагает меньшим числом поклонников и в большинстве случаев более скромным финансовым потенциалом. Выступление

классического музыканта, в противовес жанру популярного искусства, требует гораздо больше интеллектуальных и физических затрат. Оно непосредственно доносит до слушателя высокие чувства, универсальные смыслы существования, динамику внутренних переживаний человека, непреходящие художественные ценности, имеющие одновременно и внеисторическое, и временное содержание — «Мы думаем, что музыка есть, прежде всего, искусство и поэтому она имеет определённую художественную форму... музыка есть искусство времени...» [Лосев, 1995: 318]. Богатство внутреннего содержания нередко соседствует здесь с минимализмом средств выразительности, требующих знания особого художественного «языка» и тонкости восприятия. «Классика» отличается строгостью внешней формы, а личностные качества исполнителя (харизма, артистизм, школа, манера исполнения, особенности выбора репертуара) требуют вдумчивого отношения и понимания со стороны публики. Между тем, современная культура всё чаще ориентирована на «быстрое» поверхностное потребление редуцированной художественной продукции. В целом музыкальная культура общества является важным сегментом его развития, по которому можно судить о его политическом, историческом или духовном уровне [Горюнова, 2009: 113].

Исследованием музыкальной культуры и творчества занимаются сегодня многие отрасли гуманитарного знания: музыковедение, социология музыки, психология художественного процесса, а также философия, теория и история культуры, экономика культуры и т.д. В числе актуальных вопросов здесь заметно выделяется проблема популярности немассовых видов художественного творчества. Междисциплинарный подход к её изучению требует интеграции названных выше областей, а также учёта данных современной коммуникативистики (стоит подчеркнуть, что тема «музыкант и публика» достаточно широко обсуждается в массмедиа и сетевых сообществах).

Отдельного внимания заслуживает исследование обозначенных выше про-

цессов в специфическом ракурсе, когда в фокусе внимания оказывается популярный исполнитель классической музыки. Как было отмечено выше, нельзя сказать, что в целом музыкальное исполнительство, как и феномен творческой личности музыканта в культуре, — темы, новые для культурологии и философии культуры. Однако в основном о музыкантах-практиках упоминают в рамках изучения творчества отдельных композиторов или в изысканиях, посвящённых национальным исполнительским школам, особенностям интерпретации музыкальных сочинений и т.п. Редкие труды музыковедов посвящены вопросам успешной профессиональной деятельности, причинам и характеру популярности отдельных исполнителей и т.д. Комплексных культурологических исследований, касающихся «парадокса популярности» исполнителя классической музыки в современной культуре явно недостаточно.

Среди работ, составивших теоретико-методологический фундамент данного исследования, прежде всего следует выделить труды по истории музыки. Это прежде всего сочинения А.Д. Алексева<sup>1</sup>, Р.И. Грубе-

ра<sup>2</sup>, Е.М. Браудо<sup>3</sup>, А.Г. Рубинштейна<sup>4</sup>, а также многотомная коллективная монография под общей редакцией В.Д. Конен<sup>5</sup>. В этих трудах исполнительская деятельность освещается преимущественно в рамках вопроса о соответствии композиторскому замыслу.

Достаточно много серьёзных монографий<sup>6</sup> посвящено жизни и творчеству отдельных исполнителей, биографии которых исследованы на фоне общего культурного контекста. Наиболее полно такой подход реализован в отечественном музыковедении советского и постсоветского периода<sup>7</sup>.

В свою очередь, изучение проблем массового и элитарного искусства в 1980-е гг. позволило концептуализировать «феномен знаменитости» (на примере американской культуры<sup>8</sup>). В России в 1990-х гг. в рамках психологических исследований были изучены способы достижения популярности, а также эмоциональные переживания этого состояния аудиторией и самим популярным исполнителем. Диссертации И.С. Блинковой<sup>9</sup>, Р.К. Бажановой<sup>10</sup>, О.В. Белоцерковской<sup>11</sup>, Т.В. Букиной<sup>12</sup>, Д.А. Журковой<sup>13</sup>, В.А. Каюкова<sup>14</sup>, А.Н. Тимохович<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник для очных, заоч. и веч. отд-ний высш. муз. учеб. заведений: В 3 ч. — Москва: Музгиз, 1962-; Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. — Москва: Академии наук СССР, 1963. — 272 с.

<sup>2</sup> Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Часть первая. — Москва: Музыка, 1965. — 484 с.

<sup>3</sup> Браудо Е.М. Всеобщая история музыки: в 3 т. — Петербург: Гос. изд-во, 1922-1927.

<sup>4</sup> Рубинштейн А. Г. Музыка и её представители. Разговор о музыке: Учебное пособие. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. — 96 с.

<sup>5</sup> Музыка и современность: Сборник статей. — Москва: Музгиз, 1962-.

<sup>6</sup> Мильштейн Я.И. Ф. Лист: в 2 т. — Москва: Музгиз, 1956- и др.

<sup>7</sup> Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — Москва: Практика, 2010. — 856 с.; Баренбойм Л.А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. — Москва: Музыка, 1982. — 201 с.; Гордон Г. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. — Москва: Классика, 2007. — 160 с.; Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. — Москва: Советский композитор, 1990. — 220 с.; Залесская М.К. Ференц Лист. — Москва: Молодая гвардия, 2016. — 493 с.; Зильберман Ю. Семь очерков о Владимире Горовице. — Киев, 2011. — 144 с.; Клифа Н. Подмосковные вечера. История В. Клиберна. — Москва: ЭКСМО, 2016. — 210 с.; Кокорева Л. Искусство высокой цели. Михаил Плетнёв. — Москва: Композитор, 2018. — 352 с.; Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Москва: Классика—XXI, 2016. — 480 с.; Рабинович Д. Портреты пианистов. — Москва: Музыка, 1970. — 196 с.; Роллан Р. Музыканты наших дней. — Москва: Музыка, 1985. — 256 с.; Хентова С.М. Ростропович. — Санкт-Петербург: МП РИЦ Культ-информ-пресс, 1993. — 303 с.; Холопова В. Алексей Любимов. Творческий портрет. — Москва: Композитор, 2009. — 48 с.; Ямпольский И.М. Давид Ойстрах. — Москва: Советский композитор, 1968. — 180 с.

<sup>8</sup> Прингл Х. Звезды в рекламе. — Москва: Эксмо, 2007. — 432 с.

<sup>9</sup> Блинкова И.С. Феномен популярности в сценических искусствах: Культурологический аспект. На материале детского музыкального театра: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. — Тамбов, 1999. — 175 с.

<sup>10</sup> Бажанова Р.К. Феномен артистизма: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. — Казань, 2003. — 172 с.

<sup>11</sup> Белоцерковский О.В. Роль продюсера в российском музыкальном академическом искусстве рубежа XX — XXI веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09. — Саратов, 2010. — 219 с.

<sup>12</sup> Букина Т.В. Артистический успех как социокультурный феномен: На материале вагнерианства в России рубежа XIX—XX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 24.00.01. — Санкт-Петербург, 2005. — 289 с.

<sup>13</sup> Журкова Д.А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. — Москва, 2012. — 225 с.

освещают проблему популярности в общем плане, трактуя её как широкую известность (узнаваемость). Особо хотелось бы выделить диссертационное исследование Т.В. Иовлевой «Популярность личности как феномен культуры»<sup>16</sup>, в котором сделан акцент на политической стороне вопроса; и книгу Н. Лебрехта «Кто убил классическую музыку» [Лебрехт, 2004], где концертная деятельность исполнителей классической музыки рассматривается в контексте деловых отношений.

Основу методологии данного исследования составили: *феноменологический подход* — способствовал комплексному восприятию личности музыканта-исполнителя; *хронологический подход* — позволил выявить эволюцию феномена популярности в мировом музыкальном исполнительстве классики; *социологический подход* — создал предпосылки рассмотрения популярности с точки зрения коммуникации артиста и публики (поклонников), описать публичное пространство музыкального исполнительства. В качестве основного метода использовался *социокультурный анализ*, в рамках которого популярность исполнителя классической музыки исследовалась в соотнесении с доминирующими в том или ином социокультурном пространстве тенденциями.

Напомним: буквально термин «популярность»<sup>17</sup> связан с латинским словом «народ» и выражает высокую степень востребованности того или иного феномена. В музыковедческой литературе к настоящему времени сложился консенсус: *популярность* того или иного человека трактуется как явление краткосрочное, определяемое интересом широкой аудитории к данной личности, — в отличие от *признания*, которое может надолго пережить человека.

Более того, популярность не всегда основывается на таланте и профессионализме.

На данный момент выделяют три типа популярности:

1) «положительная» — вызывающая симпатии и одобрительные оценки;

2) «нейтральная» (термин, предложенный А.В. Генераловой и В.В. Куприяновой<sup>18</sup>), характеризуемая эмоциональным безразличием;

3) «отрицательная» (термин предложен Т.В. Иовлевой<sup>19</sup>), провоцирующая у части аудитории негативные эмоции (презрение, негодование, неприязнь, раздражение). Примерами здесь могут служить неклассическая манера исполнения музыкальных произведений, осуждаемая профессиональным сообществом, — однако востребованная широкой публикой и отчасти артистами; или же новаторские постановки театральных спектаклей, идущие вразрез с общепринятыми этическими нормами и вместе с тем вызывающие широкий резонанс и даже ажиотаж у публики.

Феномен популярности в современном его понимании сложился далеко не сразу. По отношению к значительному историческому периоду становления и развития музыкального искусства можно говорить скорее об *известности* исполнителя в разных формах. Культура Древнего мира характеризовалась замкнутым типом развития, что способствовало, с одной стороны, относительной стабильности, с другой — сдерживало влияние других культур. Известность музыкантов, в связи с отсутствием развитых коммуникационных связей, носила территориально-ограниченный характер, распространяясь либо в узких кругах аристократии, либо ограничиваясь представителями одной социальной общности. Искусство было ремеслом, однако

<sup>14</sup> Каюков В.А. Философско-культурологический аспект феномена успеха в деятельности дирижера: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. — Казань, 2011. — 187 с.

<sup>15</sup> Тимохович А.Н. Социально-психологические факторы популярности шоу как массового зрелища: диссертация ... кандидата психологических наук: 19.00.05. — Москва, 2003. — 165 с.

<sup>16</sup> Иовлева Т. В. Популярность личности как феномен культуры: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. — Челябинск, 2011. — 162 с.

<sup>17</sup> Образовано от латинского «populares» — народ.

<sup>18</sup> Занимались проблемой популярности телевизионных новостей.

<sup>19</sup> Иовлева, с. 23.

ремеслом нерабским. В эпоху античности художников наделяли «особым даром озарения». Характерной чертой этого периода была мифологизация популярных личностей. Так, в диалоге «Ион» платоновский Сократ говорит, что в момент творческого акта художником движет божественная сила: «Поэт — это существо лёгкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и иступленным, и не будет в нём более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать» [Платон, 2014: 70]. Таким образом, художник в античности выступал не только как ремесленник, но и как «толкователь воли богов» [Платон, 2014: 69] и соперник мифологических героев, однако всегда проигрывал им<sup>20</sup>.

Социокультурные следствия разделения музыки на сакральную и светскую усилились в Европе эпохи средневековья. Мифологизация популярных музыкантов, характерная для Древнего мира, постепенно исчезала, на место героев легенд и мифов приходили реальные исторические личности. Однако, при этом музыканты выступали скорее «инструментами» — интерес к личности исполнителя прятался за «открытостью» его Богу и сопровождался своего рода социальной анонимностью. Приобретение известности было делом представителей светского искусства. Средневековые философы и теоретики музыки, такие как Бозций, Беда Достопочтенный, Гвидо из Арrezzo и другие, разделяли музыкантов на два типа: практического исполнителя (*cantor*) и теоретизирующего музыканта (*musicus*) [Золтаи, 1977: 127–129]. Данное деление музыкантов на теоретиков и практиков возносило первых на пьедестал, принижая значение вторых.

При этом к музыкантам-практикам предъявлялись высокие требования, оформленные в «заповеди жонглёра» (здесь «жонгёр» понимается в широком смысле «артиста»): «умей играть на лире и на мандолине, умей держать в руках моно-

хорд и гитару, натянуть семнадцать струн на ротту, хорошо обходиться с арфой и аккомпанировать на скрипке так, чтобы удобнее было петь, декламируя. Жонглёр, ты должен знать, как содержать в исправности 9 инструментов: вьеллу, волюнку, дудку, арфу, мужицкую лиру, скрипку, декахорд, псалтериум и ротту»<sup>21</sup>. Средневековые музыканты должны были быть универсальными артистами, обладать разнообразными навыками, в том числе ходьбы по канату, сочинительству и выполнении акробатических номеров.

Творчество светских музыкантов порицалось и нередко запрещалось церковью. Это выражалось в многочисленных постановлениях церковных соборов и папских булл. «Проклятие» Афанасия, великого отца и учителя Церкви, считавшего песни бессмысленными, и предававшего строгой анафеме народных музыкантов, артистов и певцов, преследовало их в течение веков. Церковь пресекала распространение светского музыкального искусства, музыканты периодически объявлялись «посланниками дьявола» и «прислужниками сатаны» [Сапонов, 2004: 82], — в том числе потому, что упорно демонстрировали примеры духовной свободы, сочиняя и исполняя сатиры (в том числе, на священнослужителей). Однако гонения придавали музыкантам особый шарм и добавляли того, что уже можно назвать феноменом популярности: их любил народ.

Средневековые музыканты осознавали важность известности и популярности. «Придворные» зависели от власти, знати, вынуждены были учитывать интересы своего покровителя, и соответственно, степень их известности обуславливалась образом жизни их «работодателя». «Уличные» были, казалось бы, более независимы в выборе тематики и стилистики творчества. Их аудитория давала им более широкие возможности приобретения поклонников, однако и этой публике необходимо было понравиться — она платила за представления, если хотела.

<sup>20</sup> Музыкальные состязания между Аполлоном и певцом Лином.

<sup>21</sup> Грубер, с. 160.

Известный исследователь этого периода М.А. Сапонов обращает внимание на то, что средневековые светские музыканты, менестрели, обычно брали звучные и красочные псевдонимы [Сапонов, 2004: 108]. Это было нужно по двум причинам — для приобщения к «братии жонглёров» и «в рекламных целях», для привлечения внимания публики [Сапонов, 2004: 107]. Они также выделялись внешне: их облик шокировал, смешил, вызывал презрение или восторг, но никогда не оставлял зрителя равнодушным. Единой униформы не существовало, но одевались они всегда ярко, по моде своего времени и в соответствии со своим достатком [Сапонов, 2004: 105–106]. Музыкантами были люди с разным финансовым положением, поэтому их гардероб варьировался от нищенских рубищ до нарядного платья. В любом случае, важно было выделиться, привлечь внимание.

Что касается содержания исполняемых произведений, уже в эпоху средневековья музыканты в угоду слушателям выбирали наиболее актуальные и интересные темы, удовлетворявшие запросы разных слоёв населения: от батальных сцен, политических призывов, застольных и шуточных новелл до сказок и любовной лирики. Присутствовали и религиозные темы, и исторические сюжеты, обращённые не к простонародной, а к просвещённой публике. Исполнение песен на национальных языках делало творчество понятным и доступным большинству населения (в отличие от церковной вокальной музыки, которая использовала латинский язык).

Интересно, что средневековые музыканты нередко становились героями литературных произведений [Сапонов, 2004: 11–12] и духовных текстов<sup>22</sup>, причём их жизнь была отражена лучше, чем творчество: подробно описывались репертуар инструменталистов и эпических певцов, а также особенности жонглёрского искусства в целом [Сапонов, 2004: 11–12].

В эпоху Возрождения появились литературно-философские труды, затрагивающие темы популярности и известности. Так, Никколо Макиавелли в своём трактате «Государь», рассуждал об основаниях, на которые опирается народ. Оказывая предпочтение одному из граждан, он указывал на его известность, молву и мнение, которое создал о себе этот гражданин: «мнение основывается на известности его [гражданина] предков, которые в своё время прославились в государстве, а это рождает предположение, что их потомок будет похож на них, пока его действия не докажут противоположное. Мнение также может быть обусловлено поступками самого гражданина» [Макиавелли, 2005, 639]. Позднее, уже в Новое время, Томас Гоббс в книге «Левиафан» скажет, что люди, «завоевавшие себе популярность и определённую репутацию среди толпы, осмеливаются нарушать законы в надежде, что им удастся оказать давление на ту власть, которой надлежит заботиться о приведении законов к исполнению» [Гоббс, 2001: 204]. Гоббс также утверждал, что популярность является необходимым атрибутом власти военачальников и суверена [Гоббс, 2001: 242].

Но вернёмся к средневековью. По сей день остаётся проблемой установление точного времени зарождения в эту эпоху русского музыкального профессионального искусства<sup>23</sup>. Музыкальные рукописи Руси известны с XII в., однако, церковное пение зазвучало сразу после принятия христианства в 988 г. Поэтому период рубежа IX–X вв. до конца XIV в. «условно может быть назван периодом раннего русского музыкального средневековья»<sup>24</sup> с аналогичными европейскому средневековью особенностями исполнительского музыкального искусства.

Вместе с тем, история народного музыкального исполнительского искусства начинается с певцов былин, играющих на

<sup>22</sup> См. подробнее: Губер, с. 160.

<sup>23</sup> Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки: Учебное пособие. — 2-е изд. — Москва: Музыка, 1979. — С.14.

<sup>24</sup> Там же, с.15.

гусях. На Руси «игрецами на музыкальных инструментах» [Фаминцын, 2015: 9] называли скоморохов. «Их» эпоха продлилась с XI по XVII вв. — сведения об этом имеются в Житие новгородского епископа Нифонта (XIII в.), Поучениях монаха Георгия (XIII в.). Жанр скоморошества не может быть однозначно отнесён ни к светской, ни к сакральной музыке: играя для народа, скоморохи продолжали традиции языческой сакральности, «скоморох был в центре игрища» [Белкин, 1975: 139] при этом скоморошество вплоть до XVIII в. развивалось как разрешенная и важная часть культуры [Живов, 1996: 466]. Древняя Русь в этом плане полностью соответствовала тезису М. Бахтина о том, что в смеховой культуре средневековья шуты и дураки «были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т.е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала» [Бахтин, 1990: 12]. Скоморохи пользовались огромной популярностью у простого населения: являлись участниками народных гуляний, свадебных пиршеств и языческих обрядов. Параллельно большую роль в музыкальной жизни средневековой Руси играли певчие<sup>25</sup>. Последних было физически больше, а отношение к ним официальной власти, светской и церковной, существенно лучше.

С середины XIV в. в Европе начинается новая эпоха — эпоха Ренессанса, а вместе с ней Новое время в широком смысле. Во всех видах искусства происходят заметные изменения, и музыка не стала исключением. Вместе с ростом городов в XVI–XVII вв. бурно развивается светская музыка и весь институт исполнительства; происходит переход от менестрельной культуры, основанной на устном творчестве, к опусной<sup>26</sup> музыке, состоящей из произведений ком-

позиторов; таким образом, увеличивается число музыкантов, принимающих участие в общественной жизни, увеселениях различного характера, торжествах и праздниках (включая официальные мероприятия).

В жизни музыкантов начинается новый этап — эпоха поиска щедрого покровителя. Их служба при дворе знатной особы давала свои преимущества, но имела и ряд очевидных недостатков. С одной стороны, считалось успехом попасть в свиту короля или вельможи, так как это предполагало стабильный доход и кров, однако с другой стороны, музыкант терял свободу: его функция теперь сводилась к рассеиванию скуки или усталости, оформлению танцевальных и музыкальных вечеров, сопровождению аристократии в военных походах. Выбор репертуара всецело зависел от пристрастий покровителя [Березин, 2013: 9].

«Маргинальное существование»<sup>27</sup> музыкантов, крайне зависимое от знати [Адорно, 1998: 56], когда для получения заработка им необходимо было подстраиваться под вкусы весьма невзыскательной «денежной» публики<sup>28</sup>, продолжалось до середины XIX в. От исполнителей этого времени в целом не ждали выдающихся результатов, так как «игра клавесиниста должна, в сущности, продолжить тот же легковесный светский разговор, выраженный только языком музыкальных звуков»<sup>29</sup>. Существовали особые требования и нормы поведения исполнителей. Например, в трактате Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716) было отмечено, что исполнение должно быть непринуждённым, а «взгляд не должен быть ни пристально сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо смотреть на общество так, как будто ничем не занят»<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Черная Л.А. Русские в переломную эпоху: от Средневековья к Новому времени: Учебное пособие. — Москва: Логос, 2012. — С. 167.

<sup>26</sup> Opusmusik — выражение западного музыковедения, обозначающее европейское композиторское творчество, основанное на идее произведения.

<sup>27</sup> «Marginalexistence» - от англ. «существование на краю общества».

<sup>28</sup> См. подробнее: Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть 2. — Москва: Музыка, 1967. — С. 5.

<sup>29</sup> Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть 1. — Москва: Музыка, 1962. — С. 32.

<sup>30</sup> F. Couperin. L'art de toucher le clavecin. — Paris, 1717 (2-eme edition). Oeuvres complètes de Francois Couperin. I, Paris 1933, p.26. Цит. по: Алексеев, 1962. — С. 38.



С XVIII в. в жизни музыкантов значительную роль играли салоны, различные любительские «академии музыки», «Филармонические общества»<sup>31</sup>. Успех выступления на таких мероприятиях гарантировал восторженные отзывы среди аристократов, а также других, более «демократических», посетителей салонов — представителей художественной среды и людей умственного труда. Новые заказы, приглашения на следующие вечера и т.п. формировали ореол востребованности и престижа. Мода на посещение салонов была тесно связана с ореолом их «полуофициальности», эзотеризма и политического вольнодумства. При этом салоны оставались основным местом выступления приезжих — специально приглашённых «заграничных» виртуозов, а не только «своих» артистов. Фактически салоны играли роль посредника между исполнителем и публикой, так как их владельцы не только предоставляли помещения, но и оказывали непосредственное влияние на формирование вкусов публики, выбор репертуара, способствовали популяризации классического искусства и приобретению популярности исполнителями. Однако это была пока ещё весьма ограниченная популярность, зависящая от психологии родовой аристократии и дворянского сословия [Хренов, 2007: 312]. Таким образом, салоны можно считать историческим продолжением элитарной формы организации выступлений музыкантов-исполнителей.

Напомним: до конца XVIII в. не существовало деления музыкантов на композиторов, исполнителей и педагогов. Наиболее ценимыми (и в этом смысле популярными) становились музыканты, обладающие даром импровизационной игры на заданную тему, способные создавать сложные произведения в любой форме. Живой интерес аудитории этого времени также вызывали детские концерты «вундеркиндов», устраи-

ваемые родителями с целью получения денег. К сожалению, далеко не все дети «вундеркинды» впоследствии становились выдающимися музыкантами: по мере взросления им приходилось всё чаще конкурировать с профессионалами, и одного умения делать то, чего не умели делать другие дети, становилось недостаточно. Вместе с тем, школу таких концертов прошёл, как известно, юный В.А. Моцарт, развивший (а не утративший) таким образом свои выдающиеся музыкальные способности.

Для успеха музыканты должны были иметь высокий авторитет в профессиональной сфере, харизму и новаторские взгляды, соответствовавшие общему духу эпохи. На сцене они активно использовали «театральное поведение»<sup>32</sup>, выражаемое во внешней эффектности, включая броскость физических движений. В это время «популярность» концептуализируется как активная гастрольная деятельность исполнителей и стремление заработать больше денег. Такая установка нередко способствовала «измельчанию исполнительства», так как провоцировала их прибегать «к дешёвым эффектам, нарочито демонстрируя громоподобную силу звучания, всякого рода трюки и малохудожественный репертуар» [Музалевский, 1961: 287].

Своеобразно повлияли на восприятие аудиторией личности музыкантов процессы, происходящие в культуре в XIX–XX вв. Считается, что именно с этого времени начался процесс широкого проникновения элитарного музыкального искусства в массы, что привело к значительным изменениям в отношении к музыке как к искусству и профессиональному музыканту соответственно<sup>33</sup>.

Для данного этапа эволюции популярности музыкантов-исполнителей, связанного с появлением «общества спектакля», о котором в середине XX в. писал француз-

<sup>31</sup> Вережкина Ю.В. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века : диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Ростов-на-Дону, 2012. — С. 36.

<sup>32</sup> Бажанова, с. 112.

<sup>33</sup> Бабаян И.В. Конструирование профессии джазового музыканта в контексте социального времени: диссертация ... кандидата социологических наук : 22.00.06. — Саратов, 2011. — С. 44.

ский писатель и философ Ги Дебор [Дебор, 2000: 23], было характерно формирование индустрии развлечений, рост массовой культуры и господство аудиовизуальных приёмов. Исполнитель попадал в ситуацию непрерывного диалога с обществом, оперативно реагирующего на высказывания, действия и поступки личности. Чем большую известность и популярность приобретала личность, тем большей социокультурной активностью должна была характеризоваться её деятельность. И в наши дни, уже в XXI в., большинство популярных исполнителей классической музыки ведут активную социальную жизнь, организуют и участвуют в многочисленных культурных мероприятиях. Их деятельность широко освещается в медиа и привлекает внимание не только поклонников классической музыки, но и просто желающих посетить престижное и знаковое событие.

Как известно, медиа являются наиболее устойчивой структурой формирования общественного мнения. Всё чаще популярность приходит к современному музыканту в том числе через социальные сети и мессенджеры: на его востребованность влияет не только манера исполнения или талант, но и «наличие в зале важных персон при симультанном течении музыкального события» [Петрушанская, 2015: 279]. Важную роль в культурной легитимации музыкальной концертной жизни продолжают играть политические лидеры, посещающие просветительско-развлекательные мероприятия, придающие им «особую» социальную значимость, что для авторов и исполнителей означает признание и фавор [Петрушанская, 2015: 279].

В то же время, благодаря медиа массового признания и известности могут добиваться люди, не обладающие не только гениальностью или уникальными профессиональными качествами<sup>34</sup>, но даже минимальными условиями для их развития.

Отдельного внимания в данном контексте заслуживает такое понятие, как

«селебрити», или «звезда» (в русском варианте — «знаменитость»). Даниэл Бурстин, американский историк и публицист, в своей книге 1962 г. «Изображение: гид по псевдо-событиям в Америке», рассматривая любые новости, предоставляемые медиа, как мероприятия, выдуманные политиками и журналистами, вывел формулу данного феномена: «селебрити представляют собой людей, знаменитых тем, что они знамениты (well-known for their well-knownness), людей без таланта и без заслуг, не считая одного-единственного достижения: им посчастливилось попасть на ТВ» [Лилти, 2018: 8]. Таким образом, по мнению исследователя, современные звёзды знамениты исключительно благодаря влиянию прессы, тому, что СМИ активно распространяют личную информацию об этих личностях в широкой аудитории. В результате знаменитую личность знают не только близкие друзья, коллеги и родственники, но и широкая общественность — без какой-либо привязки к профессиональным достижениям данной персоны.

Вместе с тем, медиа, сделали образы музыкантов обыденными: исполнители, стремящиеся к продаже билетов на свои концерты, готовы к «откровенным» интервью и прочим уловкам, способствующим популярности в глазах невзыскательной публики. Что, как отметил Н. Лебрехт, привело к ситуации, когда «со страниц, посвящённых искусству, на нас каждую неделю смотрели лица одной и той же кучки исполнителей, рассказывающих одну и ту же сказку. ... Чем больше они играли, тем больше зарабатывали — и тем меньше хотели их слушать» [Лебрехт, 2004: 23].

Среди специалистов принято считать, что именно в XX–XXI вв. формируется особое поле популярной культуры, в котором исполнитель классической музыки попадает в «промежуточную форму», содержательно и структурно связанную с областями массовой и элитарной культуры, проявляющейся в различных жанровых формах (концертных, зрелищных, фоново-

<sup>34</sup> Иовлева, с. 99.

декоративных), адаптированных к социальным запросам<sup>35</sup> и преобладанию клиповых форм выступлений.

Когда такой человек становится популярен, он превращается в публичную фигуру, за которой с интересом наблюдают, просто чтобы наблюдать. Его профессиональная, общественная и личная жизнь становятся достоянием публики; он становится в определённом смысле той самой «знаменитостью», «звездой», даже если лично не склонен к публичности. Граница между «публичным» и «частным» при этом определяется информацией, известной окружающим — и скрытой от них.

«Общественности» всегда интересна личная жизнь артиста, его мысли, вкусы, взгляды на те или иные вопросы. Поддержание популярности предполагает открытость, готовность делиться личным, в том числе, в социальных сетях. Нередко такая позиция представляет собой диссонанс с мировоззрением и мироощущением исполнителей классической музыки, которые в большинстве, в силу специфики музыкального материала, ведут замкнутый образ жизни, ориентированный на рефлексивность и созерцательность.

Важная часть феномена популярности — появление фанатов (более современный термин «фолловеры», то есть «следующие за») и хейтеров («ненавидящих»). Это часть аудитории, не ограничивающаяся интересом к творчеству артиста, проявляет повышенный интерес к бытовым и интимным подробностям жизни своего кумира. Подчеркнём: термин «фанаты» первоначально употреблялся по отношению к спортивным болельщикам, однако со временем получил более широкое значение [Лилти, 2018: 75]. Фанат отличается от учеников и поклонников великих личностей желанием установить со своим кумиром особую связь. Безусловно, данный

тип аудитории более характерен для поп-, рок-, рэп-направлений, однако встречается и в судьбе классических исполнителей. В современном мире фанаты группируются в социальных сетях, организовывая фанклубы. Что касается «хейтеров», то их можно считать «фанатами наоборот», поскольку те же самые интересы к деталям частной жизни у них сопровождаются не восхищением, а эмоциональным отрицанием.

Присутствие заинтересованного в известности и приобретении популярности музыканта в социальных сетях обусловлено изменением аудитории, а также постнеклассическим миропониманием и «конструированием воображаемых миров и себя, как множества «Я» живущего в этих виртуальных мирах»<sup>36</sup>. Исполнитель, заинтересованный в продлении своей популярности, сознательно подстраивается под интересы и запросы общества. Нередко это требует от исполнителя не просто поддержания странички в соцсетях, но и ведения блога, в котором он лично общается со своей аудиторией.

Распространение сети Интернет в XXI в. привело к глобальным изменениям в мире культуры. Активная современная аудитория в большей степени состоит из поколений, выросших в окружении цифровых технологий<sup>37</sup>. Это вынуждает индустрию развлечений, к которой постепенно приближается сфера классического искусства, проводить оцифровку своего контента, формируя банк музыкальных записей. Причём если раньше перечень треков контролировался звукозаписывающими компаниями, такими как «Toshiba/EMI», «Sun Crown», «Teldec», «Revelation», то теперь сделать запись и выложить её самостоятельно на видеохостинг может любой желающий, владеющий элементарными навыками работы с компьютером<sup>38</sup>. Первоначально звукозаписывающие фирмы

<sup>35</sup> Таюшев С.С. Тенденции массовизации классической музыкальной культуры на рубеже XX–XXI вв. : диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. — Москва, 2010. — С. 58.

<sup>36</sup> Бажанова, с. 88.

<sup>37</sup> Теория поколений была разработана американским исследователем Уильямом Штраусом (William Strauss) и Нилом Хоувом (Neil Howe). Она учитывает изменения в мировосприятии и жизненных ценностях людей, родившихся в разных десятилетиях.

<sup>38</sup> Данную ситуацию, кстати, во второй половине XX в. спрогнозировал французский философ и эстетик Микель Дюфрэнн в своей двухтомной работе «Феноменология эстетического опыта». Он разработал концепцию «народ-

относились к Интернету спокойно, — как к маркетинговому средству, способствующему увеличению продаж компакт-дисков и пластинок; предлагали артистам выкладывать 30-секундовые музыкальные ролики на собственных веб-сайтах [Хокинс, 2011: 78]. Однако сегодня Интернет представляет угрозу бизнесу этих фирм, так как имеет неоспоримое техническое преимущество: нередко для использования звукозаписей не требуется оплата (или она является минимальной); у пользователя присутствует свобода выбора [Хезмондаш, 2014: 337–338].

Не только профессиональные музыканты, но и огромное число непрофессионалов выкладывают записи своих музыкальных сочинений и выступлений в Интернет, тем самым формируя альтернативную музыкальную среду, в которой есть свои фавориты и звёзды. Н. Хрущева связывает это явление с термином «метамодерн»: «Если постмодернизм рефлексировал небывалое количество информации, то метамодерн рефлексировал уже невиданную до этого скорость её распространения: метамодерн возникает не просто в эпоху Интернета, но в эпоху быстрого, доступного повсюду Интернета, Интернета тотального» [Хрущева, 2020: 15]. Для искусства метамодерна характерна «вирусная» природа: ролик, выложенный в Интернет, становится предметом многочисленных просмотров пользователей [Хрущева, 2020: 137]. Происходит мгновенное «выстреливание» трека, исполнителя или направления в искусстве. На скорость распространения материала в Интернете влияют как известно количество репостов и подборки материалов по интересам. Для того, чтобы видеозапись вошла в число наиболее просматриваемых, она должна соответствовать современному оформлению и интересам активной аудитории. Именно такая запись становится вирусной, или популярной. Любое исполнение благодаря информационно-коммуникационным технологиям может стать

доступным международной аудитории. Техника расширяет горизонт сознания исполнителя и его аудитории — меняет отношение ко времени и пространству, «стирает» границы государств и времён. Влияет техника и на специфику приобретения популярности музыкантами-исполнителями, увеличивая потенциальную аудиторию слушателей классического искусства. Таким образом, Интернет становится для исполнителей уникальной «свободной площадкой». Но вместе с многочисленными возможностями открывает и множество дополнительных искушений; обостряет конкуренцию; «перемонтирует» распределение времени и т.п.

Вместе с тем, как и всякая технологическая революция, информационная эра ведёт к появлению новых «ценностей, идеалов, норм поведения, принимаемых большинством», и образцы социального поведения, связанные с музыкой, тут не исключение [Стракович, 2018: 19]. Так, в XIX и XX вв. «нормой» большинства было слушать классическую музыку, посещая концерты. В XX в. сложился новый социокультурный образец — массово слушали записи с различных физических носителей. В XXI в. источником воспроизведения музыкальных записей становится цифровая среда.

В XXI в. институт исполнительского искусства стоит на пороге рывка развития автоматизированных систем воспроизводства звука. В отличие от механических систем прошлого («музыкальных шкатулок и т.п.), робот способен исполнить любое произведение с высочайшей технической точностью (ставшей сегодня трендом пианистического мастерства для части «живых» исполнителей). Не только исполнительство, но и художественное творчество меняет свои формы, что не может не коснуться широкой аудитории. Её неподдельный интерес вызывает деятельность искусственного интеллекта, который становятся всё более материально успеш-

---

ного искусства», в котором утрачивается смысл и назначение существующего искусства, происходит смерть художественного образования как социального института и упразднение профессионализма. См.: Эстетика и теория искусства XX века: Учебное пособие. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 520 с. С. 103.

ным, — например созданный нейросетью портрет осенью 2018 г. был продан на аукционе Christie's за \$432 тыс.<sup>39</sup> В классической музыке тоже появился первый цифровой композитор — «Эмили Хауэль»<sup>40</sup> (Emily Howell).

Все эти новшества не только открывают новые возможности по всему спектру развития социокультурного потенциала музыканта. Они также меняют отношение слушателя к исполнению музыкального произведения, его оценки и привычки (например, привычку слушать музыку о основном дома, а не в общественном пространстве; в наушниках, а не «громко» и т.д., — что, в свою очередь, влияет на наполняемость залов, «качество» аудитории, которая пришла туда слушать классическую музыку; формирует её ожидания и проч.).

При этом, как выразился Паскаль Гилен, классическая культура уже на протяжении нескольких веков является «крупномасштабным медиагенным событием» [Гилен, 2015: 178], связывающим воедино мировую культуру, стирая политические и правовые барьеры, объединяя народы и ставя представителей искусства «над различиями». В самом деле, академических музыкантов нередко называют «людьми мира», несущими идеалы красоты и совершенства во все уголки земного шара. Формирование «общего мира культуры» [Матисон, 2014: 13] формирует единые эстетические, социальные и культурные нормы. Местные музыкальные традиции оказываются вплетены в эти процессы тонкими нитями, неожиданно приобретая популярность в связи с особенностями музыкального мышления, донести которые до широкой аудитории слушателей класси-

ческой музыки может только тот исполнитель, который «не выгорел». Популярность в этом случае (как и в ряде других) может совмещаться с признанием, что составляет один из основных комплексных социокультурных парадоксов современного музыкального исполнительства.

Исследования показывают, что сегодня в сфере классического музыкального искусства популярности прежде всего добиваются люди, обладающие определённой харизмой и сформировавшейся устойчивой «Я-концепцией» — самосознанием человека, «определившегося в основном в своих мотивационно-смысловых приоритетах, аксиологических ориентирах, в своём отношении к «ближнему» и «дальнему» окружению, к миру и самому себе»<sup>41</sup>, а также музыкальностью и артистизмом. И.С. Блинкова в своём исследовании «Феномен популярности в сценических искусствах»<sup>42</sup> затронула вопрос влияния популярности на личность исполнителя. В одном случае появление популярности является положительным моментом в жизни сильной личности: стимулом для роста, развития и использования сложившейся ситуации во благо окружающих. Напротив, для слабых личностей, популярность выступает негативным стимулом и знаменует «начало конца», порождая «ханжество, надменность, любование собственными успехами, остановку в развитии и другие не менее неприятные черты»<sup>43</sup>. Следует добавить, что появление популярности и статуса звезды в жизни любого исполнителя почти всегда откладывает свой отпечаток. Как минимум, добавляя ответственности, так как появляется необходимость соответствовать определённому уровню.

<sup>39</sup> Благовещенский А. Искусственный интеллект написал картину. Ее продали за 28 миллионов рублей // Российская газета. — 2018. — 26 окт. — URL: <https://rg.ru/2018/10/26/iskusstvennyj-intellekt-napisal-kartinu-ee-prodali-za-28-millionov-rublej.html>

<sup>40</sup> Рогожникова Е. Компьютер выпускает альбом классической музыки // Livejournal. — 2009. — 22 окт. — URL: <https://laewerwyn.livejournal.com/9025.html>

<sup>41</sup> Музыкальная психология и психология музыкального образования: Теория и практика: учебник для студ. муз. фак. учреждений высш. пед. проф. образования / [Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В.Тарасова и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. — Москва: Академия, 2011. — С. 8.

<sup>42</sup> Блинкова И.С. Феномен популярности в сценических искусствах. Культурологический аспект (на материале детского музыкального театра): диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. — Тамбов, 1999. — 175 с.

<sup>43</sup> Там же, с. 5.

Итак, «популярность» в современном понимании формируется в публичной среде и не всегда координируется с профессиональным мастерством. Вместе с тем, как показывает анализ историко-культурного наполнения этого понятия, всех выдающихся музыкантов отличало не только наличие таланта, но и способность, обращаясь к современникам, выразить, разделить и изжить их тревоги<sup>44</sup>. Исполнители, в которых чувствовались сила, дух, привлекали к себе особое внимание. Они наделялись такими эпитетами как «популярный», «прославленный», «гениальный», «успешный», «выдающийся», однако, объединяющее их все было то, что именно этих людей хотели выделить. При этом важно отметить, что идущее с древних времён деление музыкантов-исполнителей по сферам музыкального исполнительства (духовная и светская музыка) не совпадает ни с делением на «популярных» (понятных «народу») и «непопулярных» исполнителей; ни с делением самой музыки на «классическую» и «лёгкую».

В конечном итоге можно сделать вывод, что в истории культуры образ музыкального исполнителя претерпел значительные изменения, затрагивающие внутренние и внешние аспекты бытия профессиональных музыкантов. Феномен популярности музыканта-исполнителя проходит несколько стадий формирования и развития, от *зарождения* в Древнем мире, до *выделения* в качестве маргинального и вместе с тем приковывающего внимание публики средневекового «цеха» (где по разные стороны социальной лестницы оказывались одинаково «заметные» визуально и почти всегда «безымянные бродячие менестрели-«жонглёры» и их собратья, стоящие у трона или даже находящиеся на троне средневековых герцогств, как Гильом IX Аквитанский). Затем, в эпоху Возрождения и Новое время формируется образ профессионального музыканта. Намечается (а затем конституируется) *разделение исполнительства и композиторского творчества, формируется подход*

*к тому, что сегодня принято называть «классической музыкой».* «Популярность» музыканта в культуре этого периода определяется бурным развитием светской музыки. Однако зависимость от той или иной формы финансовой поддержки резко ограничивает не только свободу самовыражения, но и свободу перемещения: «популярность» всё более тесно связана с персональной известностью, но остаётся в рамках «служения» покровителю. Эта позиция сохраняется на протяжении «просвещённого века» (когда окончательно конституируется «музыкальная классика» в современном её понимании), постепенно переходя в восхищение и преклонение публики перед исполнителем-виртуозом в веке XIX. В XX в. можно говорить о появлении интерпретации «популярности» в современном понимании, когда известность доходит до стадии «звёздности» на фоне формирования общего языка музыкальной коммуникации, включающего в себя достижения информационной и цифровой эры. Трансгрессия популярности феномена музыканта-исполнителя сопровождается в этот период развитием звукозаписывающей техники и «тиражностью» произведений; включением широкой публики в состязание с профессионалами за счёт доступности самопрезентации в Сети; переходом к новым формам коммуникации публики с исполнителями классической музыки (включая необходимость взаимодействия с ней в соцсетях как социальный и коммуникативный признак, напрямую влияющий на известность и доходы). Всё это нередко связано с рядом психологических проблем, влияющих на социокультурное благополучие известного музыканта, особенно ярко проявляющихся в творчестве исполнителей классической музыки. Тем не менее, воспитательная роль музыки, которая связана с трансляцией «высоких» норм классической европейской культуры в рамках её *популяризации* силами музыкантов-исполнителей, на сегодня далеко не исчерпала свой потенциал.

<sup>44</sup> Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представителя. Разговор о музыке: Учебное пособие. — Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2019. — С. 10.

**Список литературы:**

- Адорно Т. Введение в социологию музыки // Избранное: Социология музыки. — Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. — С. 7–190.
- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва: Художественная литература, 1990. — 541.
- Белкин А.А. Русские скоморохи. — Москва: Наука, 1975. — 192 с.
- Березин В. В. Музыканты королей Франции. — Москва: Современная музыка, 2013. — 382 с.
- Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. — Москва: Лабиринт, 1997. — 413 с.
- Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 287 с.
- Гоббс Т. Левиафан. — Москва: Мысль, 2001. — 478 с.
- Горюнова И.Э. Массовые зрелища и синтезированные художественные проекты в зеркале СМИ // Обсерватория культуры. — 2009. — № 6. — С. 113–117.
- Дебор Г. Общество спектакля. — Москва: Логос, 2000. — 183 с.
- Живов В.М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века // Из истории русской культуры: в 5 т. Т.3. (XVII – начало XVIII века). — Москва: Языки русской культуры, 1996. — С. 457–482.
- Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — Москва: Прогресс, 1977. — 371 с.
- Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. — Москва: Классика–XXI, 2004. — 585 с.
- Лилти А. Публичные фигуры: Изобретение знаменитости (1750–1850). — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. — 489 с.
- Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. — Москва: Мысль, 1995. — 944 с.
- Макиавелли Н. Государь // Государь. Размышления над первой декадой Тита Ливия. — Москва: АСТ; Минск: Харвест, 2005. — С. 5–22.
- Матисон Д. Медиа-дискурс. Анализ медиа-текстов. — Харьков: Гуманитарный Центр, 2014. — 264 с.
- Музалевский В. Русское фортепианное искусство: XVIII – первая половина XIX века. — Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. — 320 с.
- Петрушанская Е.М. О проблемах музыки на телевидении: взгляд из XXI века // Телевидение между искусством и массмедиа. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2015. — С. 264–301.
- Платон Ион // Ион, Протагор и другие диалоги. — Санкт-Петербург: Наука, 2014. — С. 65–77.
- Сапонов М.А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы. — Москва: Классика–XXI, 2004. — 398 с.
- Стракович Ю.В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. — Москва: Классика–XXI, 2018. — 368 с.
- Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. — Москва: Форум, 2015. — 383 с.
- Хезмондалш Д. Культурные индустрии. — Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 453 с.
- Хокинс Дж. Креативная экономика: как превратить идеи в деньги. — Москва: Финансовая корпорация Открытие: Классика–XXI, 2011. — 253 с.
- Хренов Н.А. Публика в истории культуры: феномен публики в ракурсе психологии масс. — Москва: Аграф, 2007. — 495 с.
- Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. — Москва: РИПОЛ классик, 2020. — 299 с.

## References:

- Adorno, T. W. (1968) *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt a. M: Suhrkamp. (Russ. ed.: (1998) 'Vvedeniye v sotsiologiyu muzyki' in *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki*. Moscow; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga Publ.).
- Debord, G. (1970) *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red. (Russ. ed.: (2000) *Obshchestvo Spektaklia*. Moscow: Logos Publ.).
- Gielen, P. (2009) *The murmuring of the artistic multitude: global art, memory and post-fordism*. Amsterdam: Valiz. (Russ.ed.: (2015) *Bormotanie khudozhestvennogo mnozhestva. Global'noe iskusstvo, politika i postfordizm* Moscow: Ad Marginem Press Publ.).
- Goryunova, I. E. (2009) 'The Massive Spectacle and Synthesized Art Projects in the Mirror of the Media', *Observatory of Culture*, (6), pp. 113–117. (In Russian).
- Hobbes, T. (1651) *Leviathan, or The matter, forme, & power of a common-wealth ecclesiasticall and civill*. London: Printed for Andrew Crooke. (Russ. ed.: (2001) *Leviafan*. Moscow: Mysl'. Publ.).
- Bakhtin, M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa [The work of François Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Khud. Lit. Publ (In Russian).
- Belkin, A.A. (1975) *Russkie skomorokhi [Russian buffoons]*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Berezin, V. V. (2013) *Muzykanty korolei Frantsii [Musicians of the kings of France]*. Moscow: Sovremennaya muzyka Publ. (In Russian).
- Famintsin A.S. (2015) *Skomorokhi na Rusi [Buffoons in Russia]*. Moscow: Forum Publ. (In Russian).
- Hesmondhalgh, D. (2007) *The cultural industries*. London: SAGE. (Russ.ed.: (2014) *Kul'turnye industrii*. Moscow: Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki Publ.).
- Howkins, J. (2001) *The creative economy: how people make money from ideas*. London: Allen Lane; Penguin. (Russ. ed. (2011) *Kreativnaya ekonomika. Kak prevratit' idei v den'gi*. Moscow: Finansovaya korporatsiya Otkrytiye; Klassika-XXI Publ.).
- Khrenov, N. A. (2007) *Publika v istorii kul'tury: fenomen publiki v raketse psikhologii mass [The public in the history of culture: phenomenon of the public in the perspective of mass psychology]*. Moscow: Agraf Publ. (In Russian).
- Khrushcheva N. (2020) *Metamodern v muzyke i vokrug nee [Metamodern in and around music]*. Moscow: RIPOl klassik Publ. (In Russian).
- Lebrecht, N. (1996) *When the Music Stops: Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music*. London: Simon & Shuster. (Russ. ed. (2004) *Kto ubil klassicheskuiu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya*. Moscow: Klassika-XXI Publ.).
- Lilti, A. (2014) *Figures publiques L'Invention de la célébrité*. Paris: Fayard Editions. (Russ.ed.: (2018) *Publichnye figury: Izobreteniye znamenitosti (1750–1850)*. Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publ.).
- Losev A. F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazheniye [Form. Style. Expression]*. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian).
- Matheson, D. (2005) *Media Discourses: Analysing Media Texts*. Maidenhead Open University Press. (Russ. ed.: (2014) *Media-diskurs. Analiz media-tekstov*. Kharkov: Gumanitarnyi Tsentri Publ.).
- Muzalevsky, V. (1961) *Russkoe fortepiannoe iskusstvo. XVIII – pervaya polovina XIX veka [Russian piano art. XVIII - first half of the XIX century]*. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ. (In Russian).
- Petrushanskaya E. M. (2015) 'O problemakh muzyki na televidenii: vzgliad iz XXI veka [About the problems of music on television: a look from the XXI century]', in *Televideniye mezhdu iskusstvom i massmedia [Television between art and mass media]*. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ., pp. 264–301. (In Russian).
- Machiavelli, N. (1532) *Il principe*. Firenze: Giunta. (Russ. ed.: (2005) 'Gosudar', in *Gosudar'. Razmyshleniya nad pervoi dekadoi Tita Livii*. Moscow: AST Publ.; Minsk: Kharvest Publ., pp. 5–22).
- Plato (2014) 'Ion', in *Ion, Protagoras and other dialogues*. Saint Petersburg: Nauka Publ., pp. 65–77. (In Russian).
- Saponov, M. A. (2004) *Menestrel'i: kniga o muzyke srednevekovoi Evropy [Minstrels: a book about the music of medieval Europe]*. Moscow: Klassika-XXI Publ. (In Russian).



Soltai, D. (1970) *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Budapest: Akadémiai K.; Berlin: Akademie-Verl. (Russ. ed.: (1977) *Etos i affekt. Istoriiia filosofskoi muzykal'noi estetiki ot zarozhdeniia do Gegelia*. Moscow: Progress Publ.).

Strakovich, J. V. (2018) *Tsifroliutsiia. Chto sluchilos' s muzykoi v XXI veke [Digital revolution. What has happened to music in the 21st century]*. Moscow: Klassika–XXI Publ. (In Russian).

Vygotsky, L. S. (1997) *Psikhologiiia iskusstva. Analiz esteticheskoi reaktsii [Psychology of art. Analysis of aesthetic reaction.]*. Moscow: Labirint Publ. (In Russian).

Zhivov V.M. (1996) 'Religioznaia reforma i individual'noe nachalo v russkoi literature XVII veka [Religious Reform and Individual Origin in the Russian Literature of the 17th century]', in *Iz istorii russkoi kul'tury: v 5 t. T. 3. XVII — nachalo XVIII veka. [From the history of Russian culture: in 5 vol. Vol. 3. 17th — beginning of 18th century]*. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ. P. 457–482. (In Russian).

### **Информация об авторе**

**Карина Сергеевна Бакирова** — концертмейстер кафедры музыкального театра, Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова. 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, 38. (Россия).

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

### **Information about the author**

**Karina S. Bakirova** — concertmaster of the Musical theater Department Zhiganov Kazan State Conservatoire (Academy). 38, B. Krasnaya street, Kazan, 420015 (Russia).

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 07.04.2022; одобрена после рецензирования 13.05.2022; принята к публикации 14.06.2022.

The article was submitted 07.04.2022; approved after reviewing 13.05.2022; accepted for publication 14.06.2022.