

УДК 78.071

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-124-132

И.А. Дыма, А.В. Пчелинцев

## ПОЛИДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ КРОССОВЕР-МУЗЫКАНТА

*Статья посвящена актуальным проблемам современного исполнительства, представленного деятельностью кроссовер-музыкантов. Им присущи особые качества, необходимые для осуществления такого рода самореализации. К таким качествам относятся эрудиция, способность к одновременному решению нескольких творческих задач, предполагающая сочетание различных профессиональных навыков, среди которых исполнительство, сочинение, аранжировка, импровизация и др. Система этих качеств обуславливает взаимосвязь между двумя явлениями – полидеятельностью и классическим кроссовером как одним из современных форматов существования музыкального произведения.*

*Ключевые слова: кроссовер-музыкант, полидеятельность, монодеятельность, самореализация, синтез искусств, мультиинструментализм, импровизация, третье течение, классический кроссовер.*

В современном музыкальном пространстве все более актуальной становится исполнительская практика, сочетающая совмещение в одном произведении различных стилевых моделей. Эта практика получила название «классический кроссовер». В «Словаре музыкальных терминов» Е.А. Яных дает узкое толкование этого феномена, апеллируя к свойственному ему стилевому многообразию [1. С. 101]. Более расширенная интерпретация, необходимая для раскрытия проблематики данной статьи, позволяет трактовать классический кроссовер и связанную с ним деятельность музыкантов как «один из форматов современного бытия музыкального произведения, в котором становятся возможными полижанровые, полистилистические или просто их эклектичные пересечения на основе различных типов исполнительства в условиях разнообразных способов репрезентации в массовом мультикультурном пространстве» [2. С. 18]. Деятельность в этом формате предполагает наличие у кроссовер-музыканта определенных качеств, обусловленных ее синтетичностью, способностью исполнителя к «перекодированию» исходных стилевых пластов в контексте одного произведения. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры современной музыкальной практики, деятельность композиторов с мировым именем, создающих произведения в данном формате для солирующих инструментов, ансамблей и оркестров.

В связи с вышесказанным целью статьи является исследование актуальных тенденций синтеза направлений в творческой деятельности современных музыкантов и их исторических предпосылок. Эти тенденции неразрывно связаны с полидеятельностью как особым типом функционирования музыканта и корреляцией этого явления с одним из современных форматов бытия музыкального произведения – классическим кроссовером. В данном ракурсе полидеятельность впервые становится объектом исследования в искусствоведении, что определяет научную новизну данной работы.

Поставленная цель неразрывно связана с решением задач исследования: проследить эволюцию синтеза музыкальных стилей и направлений как феномена современности; определить качества исполнителя, типичные для кроссовер-музыканта; актуализировать и научно обосновать не исследованные ранее пути его творческой самореализации.

Для экспериментов с сочетанием джаза, академической музыки и авангарда одним из первых сольных инструментов, к которому обратились композиторы, стал

саксофон, возможно, вследствие его многоликости и признанности во многих направлениях музыкального искусства. Среди ярких кроссовер-сочинений необходимо назвать концерт «Киберптица» для саксофона-альта и симфонического оркестра выдающегося японского композитора Такаси Ёсиматсу, соединившего академическую музыку, свинг, свободную импровизацию и авангард. Для исполнения этого сочинения от солиста требуется виртуозное владение широкой палитрой приемов игры из арсенала академического саксофониста, среди которых мультифоники, slap tonguing, альтиссимо, классическое vibrato, авангардная техника. Одновременно с этим также необходимы и навыки джазового музицирования – владение свингом, джазовой артикуляцией и фразировкой, импровизацией по цифровке, свободными каденциями, глоссандо, growl.

Кроссовер-сочинения пишут не только для саксофона, но и для других инструментов. Известный современный турецкий пианист и композитор Фазыл Сай (Fazıl Say) в своих инструментальных сочинениях синтезирует классику, джаз-рок и восточный фольклор, и, как блестящий пианист-виртуоз, свободно владеющий стилистикой академической музыки, джаза и фолка, сам исполняет свои сочинения. Другой музыкант – американский кларнетист Ричард Штольцман (Richard Stoltzman), обладатель премии Грэмми, в сборном альбоме «Современные работы для оркестра» (2011) записал произведение композитора Уильяма Принца «Concertino for Jazz and Legit Clarinets», в котором кларнет представлен как академический и как джазовый инструмент. От исполнителя здесь требуется способность моментально переключаться от музыки классического содержания к фрагментам, импровизируемым в свинговой манере по цифровке.

Эти и другие многочисленные примеры в творчестве современных композиторов – таких как В. Конг, Т. Ёсиматсу, Д. Хисаиси, Д. Масланка, Р. Молинелли, Р. Короку, Дж. Уильямс, Ф. Ришар, Ж.Д. Миша и др. – подтверждают тенденцию последних десятилетий к появлению кроссовер-сочинений, ставших для исполнителей своеобразными «вызовами времени», которые требуют адаптации музыканта академического или джазового направления к реалиям нового формата. Это обстоятельство привело к становлению инструменталиста особого типа, наделенного имманентными качествами, и к образованию группы исполнителей кроссовер-музыки как отдельного «сословия».

Существует немало работ, посвященных исследованию творчества современных академических и эстрадных исполнителей, однако феномен личности кроссовер-музыканта практически не изучен, что определяет *актуальность темы* данной статьи.

Отличительная особенность музыканта, сочиняющего и исполняющего произведения в кроссовер-формате, состоит в умении свободно оперировать различной стилистикой и искусно внедрять ее в контекст отдельно взятого номера или даже целой концертной программы. Владение такими навыками требует профессиональной эрудиции, возможности быстрого и точного переключения в условиях мультизадачности и способности к полидеятельности, являющейся формой отражения личностных качеств артиста.

Термин «полидеятельность» заимствован из отечественной психологической науки и ведет происхождение от концепции деятельностного подхода, принадлежащей выдающемуся советскому психологу А.Н. Леонтьеву. Исследование данного феномена в психологической науке проводились Н.И. Новожиловой, М.Е. Сачковой, Л.Д. Сапожниковой, Н.В. Кочетковым, М.М. Тавакаловой и другими. Интерпретация термина в психологии позволяет понять особенности его включения в музыкально-исполнительскую деятельность.

В статье «Развитие личности в координатах моно- и полидеятельности» психолог М.Ю. Кондратьев анализирует процесс полидеятельности как одновременного взаимодействия разного рода деятельностей в социальной группе: «В группе, межличностные отношения в которой определяются господством полидеятельности, личность нарабатывает социальные навыки своего дальнейшего развития и восхождения» [3. С. 81]. М.Ю. Кондратьев выделяет также и монодеятельность. Автор говорит в данном

случае об одной ведущей деятельности, на которую «работают» остальные члены группы: «Моноструктура рисует картину неизменности статусного иерархизирования во всех сферах групповой активности и отражает закрепление низкого статуса всегда за одними и теми же членами группы, а высокого – всегда за другими» [3. С. 81].

Наряду с исследованием полидеятельности в контексте группы, научным сообществом психологов изучается также процесс ее разностороннего развития как полиструктурной деятельности внутри самой личности. Например, Л.Д. Сапожникова применяет данную терминологию, исследуя профессию дирижера академического хора как комплекс профессионально важных качеств (ПВК): «Наиболее адекватной является трактовка дирижерской профессии с позиции полидеятельности, то есть как профессии, органично сочетающей в себе несколько смежных профессий: руководителя, режиссера, воспитателя, педагога, актера и т.д., что предъявляет особые требования к составу ПВК дирижера академического хора» [4. С. 8].

Представляется методологически ценным для нашей работы анализ полидеятельности, данный в педагогической науке. В трудах В.Г. Кочетковой и В.А. Семиряжко феномен полидеятельности освещен в контексте двух подходов – индивидуального и группового соответственно. Педагогами так же, как и психологами, групповая полидеятельность рассматривается как «процесс общения, в ходе которого происходит взаимодействие субъектов по освоению изучаемых знаний» [5. С. 5]. В контексте творческого потенциала личности ученика феномен полидеятельности рассматривается как дихотомия педагогического мастерства – воспитательная и творческая. «Реализация социально-педагогической, образовательно-развивающей, социокультурной, коррекционной, креативной функций... придает профессионально-педагогической деятельности педагогических кадров полидеятельность и двунаправленность» [6. С. 4].

Подытоживая рассуждения о полидеятельности педагогов и психологов, предпримем попытку сформулировать собственное определение данного феномена. Полидеятельность – это процесс реализации органично функционирующих между собой нескольких одинаково значимых видов деятельности в социуме, как в рамках отдельно взятой личности, так и в группе людей. Исходя из применения этого термина в психологической и педагогической науках, целесообразно классифицировать разделение его значения в двух плоскостях – вертикальной и горизонтальной, где вертикалью обозначается процесс реализации талантов в самой личности, а горизонталью – во взаимодействии с другими людьми в группе.

Термин «полидеятельность» может быть актуализирован в исполнительском искусстве как «относительно самостоятельной форме художественно-творческой деятельности» [7. С. 134] и подразумевает органичную реализацию музыкантом различных видов творческой активности. По аналогии с двумя видами полидеятельности, сформулированными выше, можно наблюдать их проявление в полиструктурной деятельности кроссовер-музыканта. Вертикальная плоскость реализации полидеятельности проявляется в последовательном сочетании различных творческих потенциалов в одной личности, таких как джазовый, академический, фольклорный кроссовер-музыкант, композитор, педагог, мультиинструменталист и др., а горизонтальная концепция находит отражение во взаимодействии с другими музыкантами в ансамблях или иных творческих союзах. Примером одного из вариантов такого взаимодействия могут стать партнеры, которые, черпая вдохновение в общении друг с другом, открывают в себе новые грани процесса творчества, такие как сочинение авторского репертуара, аранжировка известных композиций, продюсерская деятельность и, благодаря этому, ансамбль в таком сотворчестве обретает новые возможности реализации художественного замысла на концертной эстраде.

Характерно, что оркестр в этом смысле можно отнести скорее к форме моноструктурной деятельности или монодеятельности, поскольку функции у дирижера и оркест-

ранта неравнозначны по определению, лидером всегда остается дирижер. Вряд ли у кого вызовет сомнение тот факт, что такие «рутинные» условия работы в оркестре, как исполнение одного и того же репертуара, определенные ограничения оркестрового музыканта в самореализации, подчинение воле дирижера, практически нивелируют возможность раскрытия творческого потенциала музыканта в полной мере. В оркестре в большинстве случаев удовлетворяются большей частью личные амбиции самого дирижера. Как писал М.Ю. Кондратьев, «с достаточно высокой долей уверенности можно говорить о том, что в рамках моноструктурирования, а значит, и “монодеятельностной” общности (вне зависимости от того, какой вид деятельности в данном случае имеется в виду) личность приобретает, прежде всего, опыт выживания, при этом в логике “здесь и сейчас”» [3. С. 81].

В вертикальной же проекции структуры полидеятельности музыкант получает возможность стать многогранной личностью при условии неустанного поиска новых способов самореализации, в которых креативность, понимаемая как «потенциал, внутренний ресурс человека, его способность отказаться от стереотипных способов мышления или способность обнаруживать новые варианты решения проблем... способность человека к конструктивному, нестандартному мышлению и поведению, осознанию и развитию своего опыта» [8. С. 24], приводит в конечном итоге к созданию творческого продукта, отмеченного новизной и оригинальностью.

Вместе с тем, наличие предпосылок к полидеятельности еще не означает, что музыкант будет работать исключительно на пересечении стилей и жанров. Это свойство становится необходимым исключительно для кроссовер-музыкантов, оперирующих всем спектром полижанровых и полистилистических красок.

Чтобы попытаться найти доказательства теории корреляции кроссовера и полидеятельности в музыкальном исполнительском искусстве, следует рассмотреть их взаимодействие в контексте истории. Феномен пересечения музыкальных стилей и направлений всегда сопутствовал обеим сферам деятельности – композиторскому творчеству и исполнительскому искусству. Одним из ярчайших композиторов, в творчестве которого можно выявить стилевые связи, ведущие к различным музыкальным эпохам, считается И. Брамс, в произведениях которого угадываются признаки барокко, классицизма и романтизма. Л. Фишер писал, что «эту музыку нельзя воспринимать в одной плоскости, ибо она – и консервативная, и прогрессивная, одновременно классическая, барочная и романтическая» [9. С. 170]. Е. Царева отмечала, что «брамсовский синтез осуществляется и на уровне формы, и на уровне содержания, он определяет и творческий метод, и стиль композитора» [10. С. 383].

Композитор придерживался строгой формы, что было характерно для музыки эпохи классицизма. При этом все его творчество насыщено духом свободы и чувственности, которые можно отнести к традиции романтической эпохи. Обращение к народным истокам обогащает стилистический синтез и добавляет особую красочность музыкальному языку И. Брамса, который «воскрешает и культивирует поэтику народной немецкой песни» [11. С. 4]. Композитор активно использует полифоническую фактуру, присущую эпохе барокко, в особенности, творчеству И.С. Баха. Все сосуществует очень гармонично и в нужных пропорциях, формируя индивидуальность автора, поэтому «сочетание различных истоков, питающих стиль И. Брамса, не приводит к пестрой и неумеренной эклектике» [11. С. 15].

Вызывает глубокий интерес разнообразие форм деятельности композитора, которые можно было бы охарактеризовать как полидеятельность. Как пианист И. Брамс исполнял различные произведения И.С. Баха, мог по памяти сыграть каждую из прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», в качестве дирижера регулярно включал в репертуар своих концертов баховские кантаты и оратории. Современники отмечали умение и талант И. Брамса дирижировать наизусть, без партитуры. Сочиняя

каденции к клавирным концертам, он был также редактором изданий И.С. Баха. Восхищаясь гениальностью Чаконы из «Партиты d-moll» для скрипки solo BWV 1004, И. Брамс сделал ее лево-ручную транскрипцию для фортепиано.

Еще одним ярким представителем, в творчестве которого можно найти органичный сплав стилистических признаков барокко и романтизма, был М. Рeger, «всегда мечтавший о внутренней целостности стиля, но достичь ее было для него сложной задачей» [12. С. 213]. Прежде всего стоит отметить органичную связь творчества М. Рegerа с музыкой И.С. Баха, так как именно fuga занимает в творчестве композитора главенствующее место и является семантическим ядром его музыки. Как справедливо отмечал С.В. Коробейников, «фуге оказалось по силам противопоставить тенденциям стилевого раздвоения, которые мучили Рegerа, стилевое единство на базе органичного слияния элементов разных эпох» [13. С. 7]. Характерно высказывание композитора о творчестве И. Брамса, творчеством которого он восхищался: «Что обеспечит Брамсу бессмертие, так это ни в коем случае не его зависимость от старых мастеров, но только то, что он знал, как производить новые, небывалые психологические эффекты на основе своей собственной духовной сути» [13. С. 12].

М. Рeger известен не только как композитор, но и как дирижер, концертирующий пианист, органист и музыкальный педагог, и в такой самореализации прослеживаются признаки полидеятельности, ставшей устойчивым свойством «вертикальной» концепции развития личности как органичного симбиоза в одном человеке различных форм творческой активности.

Примеры И. Брамса и М. Рegerа, связанные с понятием стилевой многогранности и взаимодействием в одной личности различных форм самореализации, не единичны. В первой четверти XX века такой тип художественного творчества и вид исполнительской деятельности становится устойчивой тенденцией. Ее развитие можно найти у композитора и пианиста Д. Гершвина, синтезировавшего в своем творчестве академическую музыку и джаз. Этому способствовало одновременное совмещение разных форм деятельности, в числе которых профессиональное обучение композиторскому ремеслу, занятия фортепиано, гармонией, оркестровкой и подработка пианистом в ресторане. Импровизационная манера, джазовые и блюзовые краски в академическом обрамлении звучали по-новому и даже новаторски. Впоследствии американский музыковед и педагог Гюнтер Шуллер назвал этот феномен «третьим течением» (англ. *third stream*), подразумевая под ним обособленный род музыки, а не разновидность джаза.

К опытам совмещения джазовых и классических норм обращался также И. Стравинский. Его «*Ebony concerto*» (1945) с блюзом в качестве медленной части обладает особым джазовым шармом, блюзовыми нотами, синкопированным ритмом и другими элементами джаза. Творческий облик композитора был бы неполным, если не упомянуть также блестящее владение фортепиано и искусством дирижирования, и эта многогранность творческой деятельности роднит его с младшим современником – американским композитором, пианистом и дирижером Л. Бернштейном.

Во второй половине XX века к выдающимся музыкантам «синтетического» типа можно отнести А. Пьяццоллу, положившего начало стилю *tango nuevo* как органичному синтезу аргентинского танго, академической музыки и джаза. Для понимания стилистики его произведений музыкант в равной степени должен успешно владеть навыками исполнительства и интерпретации этих видов музыки. Таким был А. Пьяццолла. Получивший профессиональное образование как композитор и исполнитель на бандонеоне, А. Пьяццолла играл совместно и с академическими, и с джазовыми музыкантами (в частности, с баритон-саксофонистом Д. Маллиганом), не примкнув ни к одному из направлений, и сохранил собственный уникальный музыкальный стиль.

Истории джаза известны многочисленные примеры пересечения различных направлений внутри этой субкультуры, например, проникновение элементов джаза в популярную бразильскую музыку – босса нову, ставшую результатом слияния городской самбы и американского джаза. Импровизациям знаменитых саксофонистов С. Гетца и К. Эддерли, отчасти благодаря которым эта музыка стала популярна на весь мир, можно услышать также джазовый стиль *bebop*. С. Гетц совместно с гитаристом Ч. Бёрдом обогатили джаз, априори являющийся результатом синтеза европейской и африканской культур, новой интонационностью и ритмикой традиционной бразильской музыки, что с большой долей вероятности можно назвать примером горизонтальной концепции процесса полидеятельности в ансамбле. Характерно, что для выдающихся представителей джазовой культуры (Д. Эллингтона, Ч. Кория, П. Дезмонда, Д. Брубeka, Д. Маллигана и др.) свойственно совмещение деятельности исполнителя и композитора, в результате которой рождались «вечнозеленые» мелодии, ставшие стилевыми ориентирами для многих поколений музыкантов. И в этом синтезе различных форм деятельности значительное место принадлежит соотношению импровизации и композиции, хотя и не образующему в исторической динамике признаков сложившейся системы, но условно проявляющему себя на нескольких уровнях взаимодействия – импровизационном, импровизационно-композиционном, композиционно-импровизационном и композиционном [14. С. 25].

Конец XX века был ознаменован экспериментами по сочетанию элементов академической и поп-музыки. На протяжении последних тридцати лет сформировался так называемый *classical crossover*, представляющий собой переработки, обработки и аранжировки классики в жанрах поп-музыки, что также можно рассматривать как результат полидеятельности исполнителя и аранжировщика в одном лице. Отметим, что эксперименты по сочетанию стилей и жанров в рамках *classical crossover* продолжаются: это также *jazz crossover*, имеющий сходную природу с *jazz fusion*, *world music*, *jazz rock*, *rock crossover* как микс фанка, рэпа, рока, метала и панка. Но, в отличие от *classical crossover*, опирающегося на классическую музыку, здесь уже отходят от переработок музыкальных первоисточников. Вместо этого музыканты создают свои собственные композиции как результат смешения стилевых признаков различных направлений.

Значительный интерес представляет исполнительский аспект феномена полидеятельности, и в этой сфере можно назвать немало ярких представителей – пианистов Ч. Кория, М. Альперина, С. Курёхина, гитариста Д. Маклафлина, саксофонистов Д. Сэнборна, А. Козлова, валторниста А. Шилклопера и многих других зарубежных и отечественных исполнителей.

Их опыт открывает новые возможности интерпретации музыкального материала. Например, Д. Маклафлин, гитарист, исполняющий стили *jazz fusion*, вдохновившись совместным творчеством с индийским скрипачом Shakti, внедрил в авторские *jazz fusion*-композиции элементы древнего искусства вокального исполнения ударных слогов, так называемый коннакол. Известны и другие образцы экспериментаторства в исполнительской деятельности, например, адаптации прелюдий А.Н. Скрябина в импровизированной манере пианистом Ч. Кория; соединение русского и болгарского фольклора с джазом, роком, импровизационной музыкой и авангардом в деятельности Moscow art trio (М. Альперин, А. Шилклопер, С. Старостин).

Говоря о признаках полидеятельности у различных представителей профессии, можно констатировать, что у композитора или солиста-инструменталиста в большей степени просматривается ее вертикаль, а у ансамблевых исполнителей чаще всего проявляется ее горизонтальная плоскость, так как именно в процессе взаимодействия с другими участниками у музыканта появляется возможность своей многогранной реализации. Нельзя исключать также вариант одновременно работающих вертикали и горизонтали в процессе развития творческой личности, и этот аспект может стать объектом отдельного исследования.

Таким образом, актуализация в музыковедении понятия «полидеятельности» основана на возможности реализации музыкантом различных видов творческой активности, находящихся претворение в полиструктурной деятельности кроссовер-музыканта. В большинстве случаев они образуют самостоятельную группу исполнителей, не относящихся «в чистом виде» ни к академическим, ни к джазовым музыкантам. Проблематика современного исполнительства заключается в узком понимании собственной творческой реализации, представляющей только конкурсный путь и «тоннельные» репрезентации себя как классического или джазового музыканта-исполнителя. Однако проблемы, рассмотренные в данной статье, показывают, наряду с двумя упомянутыми, и иные пути на пересечении музыкальных направлений, которые выходят за рамки общепринятых «догм и правил», а также дают ответы на вопросы о поразительном многообразии способов творческой самореализации.

### Литература

1. Яных Е.А. Словарь музыкальных терминов. М.: АСТ; Донецк: Агата, 2009. 101с.
2. Пчелинцев А.В. Аранжировка как семантический код массовой музыкальной культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2023. № 5 (25). С. 9–19.
3. Кондратьев М.Ю. Развитие личности в координатах моно- и полидеятельности // Мир психологии. 2006. № 3. С. 72–81.
4. Сапожникова Л.Д. Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора: автореф. дис. ... канд. психол. наук. Ярославль, 2007. 23 с.
5. Семиряжко В.А. Формирование учебно-познавательной потребности старшеклассников в познании математики: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Рязань, 2007. 20 с.
6. Кочеткова В.Г. Уровневая подготовка педагогических кадров для системы дополнительного образования детей: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Самара, 2003. 18 с.
7. Беляев А.А. Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
8. Художественное образование в Российской Федерации: развитие творческого потенциала в XXI веке: аналитический доклад / отв. ред. Разлогов К.Э. М., 2011. 80 с.
9. Фишер Л. Два образа // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 170–173.
10. Царёва Е.М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 383 с.
11. Смирнова Н.М. Лекция. Особенности фортепианного стиля Й. Брамса. URL: <https://erudit-online.ru/files/lectures/music/Smirnova%20Brahms.pdf?ysclid=m20yx83oou515414648> (дата обращения: 02.09.2024).
12. Крейнина Ю.В. Макс Регер // История зарубежной музыки: в 5 вып. Вып. 5. М.: Музыка, 1988. С. 213
13. Коробейников С.В. О бахианстве Макса Регера (на примере Фантазии и фуги на тему ВАСН) // Opera Musicologica. 2016. № 4 (30). С. 7–17.
14. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д.: Феникс, 2008. 188 с.

### **Polyactivity as a Component of the Creative Activity of a Crossover Musician**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2024, 4 (95), 124–132.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-124-132

*Ivan A. Dyma*, Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation). E-mail: [ivandyma91@gmail.com](mailto:ivandyma91@gmail.com)

*Anatoliy V. Pchelintsev*, Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: [a.v.pchelintsev@mail.ru](mailto:a.v.pchelintsev@mail.ru)

**Keywords:** crossover musician, poly-activity, self-realization, mono-activity, synthesis of arts, multi-instrumentalism, improvisation, third current, classical crossover.

Modern musicians-performers face new challenges of the time, the essence of which is in the combination of various stylistic models in one musical composition, the so-called classical crossover. The article provides examples of such works for various instruments. Artists working in this direction can be attributed to a separate group of crossover musicians, who are characterized by features that distinguish them from classical or jazz musicians. Among these qualities, the ability to polyactivity, as a combination of various professional skills in one musician, is of particular interest. The term “polyactivity” is borrowed from psychological science, the activity approach of the outstanding Soviet psychologist A. N. Leontiev. In the scientific works of Kondratiev M. Yu. and Sapozhnikova L. D., studies of mono- and polyactivity in the context of a group of people and one person, respectively, are presented. Polystructured activity is characterized by parallel equally significant activity of individuals in a group, as well as giftedness in an individual, in contrast to monostructured. In the article, the authors draw a parallel with these studies and project their results onto the polyactivity of a musician. Group polystructure (work in an ensemble) is designated as horizontal, and individual as vertical. Based on a comprehensive methodology and, above all, the principle of historicism, a connection is established between two phenomena - classical crossover and polyactivity of a musician working at the junction of different musical eras. Such composers as I. Brahms, M. Reger, D. Gershwin, A. Piazzolla synthesized the traditions of many musical trends in their work, realizing themselves not only as composers, but also conductors, instrumentalists, and teachers. Examples of modern concert crossover performers are given, possessing the skills of performing classical music, jazz, improvisation, and mastering many musical instruments. As a current example of horizontal polyactivity, collaborations of representatives of various types of art are given, who create new modern concert genres, such as immersive concerts, color music shows, theatrical concerts, etc.

### References

1. Yanykh, E.A. (2009) *Slovar' muzykal'nykh terminov* [Dictionary of musical terms]. Moscow: AST; Donetsk: Agata.
2. Pchelintsev, A.V. (2023) Aranzhirovka kak semanticheskij kod massovoj muzykal'noj kul'tury [Arrangement as a semantic code of mass musical culture]. *Vestnik MGIM imeni A.G. Schnittke – Bulletin of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke*. 5 (25). pp. 9–19.
3. Kondrat'ev, M.Ju. (2006) Razvitie lichnosti v koordinatah mono- i polidejatel'nosti [Personal development in the coordinates of mono- and poly-activity]. *Mir psihologii – The world of psychology*. 3. pp. 72–81.
4. Sapozhnikova, L.D. (2007) *Psihologicheskie zakonomernosti organizacii professional'noj dejatel'nosti dirizhera akademicheskogo hora* [Psychological patterns of organizing the professional activity of an academic choir conductor]. Abstract of Psychology Cand. Diss. Jaroslavl'.
5. Semirjazhko, V.A. (2007) *Formirovanie uchebno-poznavatel'noj potrebnosti starsheklassnikov v poznanii matematiki* [Formation of educational and cognitive needs of high school students in knowledge of mathematics]. Abstract of Pedagogy Cand. Diss. Rjazan'.
6. Kochetkova, V.G. (2003) *Urovnevaja podgotovka pedagogicheskikh kadrov dlja sistemy dopolnitel'nogo obrazovanija detej* [Level training of teaching staff for the system of additional education for children]. Abstract of Pedagogy Cand. Diss. Samara.
7. Beljaev, A.A. (1989) *Jestetika: Slovar'* [Aesthetics: Dictionary]. Moscow: Politizdat.
8. Razlogov, K.E. (ed.) (2011) *Hudozhestvennoe obrazovanie v Rossijskoj Federacii: razvitie tvorcheskogo potenciala v XXI veke*. [Art education in the Russian Federation: development of creative potential in the 21st century]. : Analytical report. Moscow.
9. Fisher, L. (1998) Dva obraza [Two images]. *Muzykal'naja akademija – Music Academy*. 1. pp. 170–173.



10. Carjova, E. (1986) *Johannes Brahms* [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka.
11. Smirnova, N.M. (2023) *Lekcija. Osobennosti fortepiannogo stilja J. Brahmsa* [Lecture. Features of the piano style of J. Brahms]. [Online] Available from: <https://erudit-online.ru/files/lectures/music/Smirnova%20Brahms.pdf?ysclid=m20yx83oou515414648> (Accessed: 02.09.2024).
12. Krejnina, Ju.V. (1988) Maks Reger [Max Reger]. In: *Istoriya zarubezhnoy muzyki: v 5 vyp.* [History of foreign music: in 5 vols]. Vol. 5. p. 213.
13. Korobejnikov, S. (2016) O bahianstve Maksa Regera [On the Bachianism of Max Reger]. *Opera Musicologica.* 4 (30). pp. 7–12.
14. Kinus, Ju.G. (2008) *Improvizacija i kompozicija v dzhaze* [Improvisation and composition in jazz]. Rostov-on-Don: Feniks.

УДК 745

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-132-140

**А.Дж. Магомедов, Х.А. Юсупов**

### **ЗОЛОТО В ЮВЕЛИРНЫХ ПРОМЫСЛАХ ДАГЕСТАНА (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XXI ВВ.)**

*В статье охарактеризованы особенности использования золота в ювелирных промыслах Дагестана в период с конца XIX века по начало XXI столетия. Интерес к золоту у дагестанских мастеров возник во время их знакомства с производством фабричных украшений из пробного золота. В советское время ювелиры из Дагестана широко использовали пробное золото, когда выезжали на заработки в республики Средней Азии, Кавказа. Использование золота для ювелирных украшений получило широкое распространение в народных промыслах Дагестана в постсоветское время. В настоящий момент «дагестанское золото» является брендом в торговле ювелирными изделиями.*

*Ключевые слова: ювелирные промыслы Дагестана, исторические традиции использования золота в ювелирном искусстве, фабричные золотые украшения российских фирм начала XX века, золотые промыслы Дагестана постсоветского времени, «дагестанское золото» как бренд.*

Использование золота для изготовления ювелирных украшений и отделки оружия является давней исторической традицией, хорошо известной в мировом декоративно-прикладном искусстве [1]. Обработкой золота и изготовлением золотых украшений стали заниматься с начала XX века и мастера ряда народных промыслов России, в частности, Дагестана.

В связи с этим отметим, что мастера дагестанских традиционных промыслов были заняты обработкой серебра, а к золоту в 1920-е гг. обращались отдельные частники-энтузиасты. Необходимо учитывать и тот факт, что в советское время золото было дорогим материалом, и потому в России устойчивый спрос населения на украшения из него отсутствовал. Мастерские традиции, включающие умения и навыки изготовления золотых украшений, стали развиваться у дагестанских ювелиров-отходников, выезжавших на заработки в республики Кавказа и Средней Азии в 1950–1980-е годы. И только в постсоветский период, когда цены на золото упали, появился более массовый интерес к этому материалу и таким промыслам.

В последние десятилетия наблюдается нестабильность мировых цен на золото. Возможно, поэтому в последнее время в обществе возрос интерес – как потребительский,