

АРТЕМ ЛЯХОВИЧ

СОЦІАЛЬНІ КОНВЕНЦІЇ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Наприкінці ХХ століття академічне виконавство перейшло в нову фазу розвитку. Головною формою музичного життя стало прослуховування звукозапису. Відповідно, еталонною ситуацією виконавства став не концерт і не домашнє музикування, а студійний запис. Останній перевизначив і кінцеву цінність сучасного виконавства: *стабільність*, формальну точність виконання. Спілкування між виконавцем та слухачем тут гранично опосередковано. На перший план виходить критерій *якості*, загальний для всієї сфери споживання (від прального порошку до компакт-диску).

Друга за важливістю форма сучасного музичного життя – конкурс. Його цінності подібні до цінностей звукозапису, але з деякою специфікою. Стабільність зберігає свою роль, але, оскільки конкурс, на відміну від студійного запису, передбачає виконання без «дублів», на перший план тут виходить критерій *витривалості*. Цей критерій постійно ускладнюється конкурсними умовами, які в деяких випадків висувають трансцендентні вимоги до психофізичних ресурсів виконавця (наприклад, на конкурсі королеви Єлизавети у Брюсселі).

Ані в стабільності, ані у витривалості немає нічого поганого; навпаки, неприємно слухати неохайну гру, як і розуміти, що виконавець втомився. Неоднозначність ситуації – у співвідношенні цінностей. Якщо стабільність і витривалість підпорядковані творчому завданню («я стабільний для того, щоб...»), їх можна тільки заохочувати; якщо вони стоять на першому місці («я стабільний!»), система зазнає деформації, що пов'язана з розподілом уваги виконавця. Сучасні вимоги до «якості» настільки високі, що витісняють всі інші цілі. Виконавець не лише піддається спокусі «забути про твор-

чість і бути стабільним». Це переростає в необхідну умову, якщо він претендує на визнання.

У соціальному просторі сучасного виконавства існує жорсткий поділ на «вищу лігу» і всіх інших. Учасники «вищої ліги» допущені до сцени, до студії і до вигідних концертів. Всі інші можуть грати для свого задоволення як завгодно добре, але ані на велику сцену, ані на запис, ані на адекватну фінансову окупність своєї гри претендувати не можуть. Природний розподіл на «еліту» і «загальний рівень» існував завжди, але тут ситуація змінилася, оскільки критерієм потрапляння в «еліту» стала не художність виконання, а відповідність певному комплексу вимог, аналогічних дрес-коду в деяких соціальних сферах.

Такий «музичний дрес-код» – це поєднання наступних компонентів:

1. Стабільність виконання: наявність технічних, психологічних і координаційних навичок, які дають змогу зіграти твір від початку до кінця без збоїв.

2. Витривалість: здатність до стабільності в екстремальних умовах, органічно не властивих музичній творчості.

3. Політкоректність: виконання не має нести занадто яскравий особистісний відбиток. У сучасному виконавстві, як у салоні Анни Павлівни Шерер, це вважається моветонном. Тут діє критерій світського спілкування: ідеалом є толерантний, доброзичливий тон, що не переступає дистанції між співрозмовниками, але й не підкреслює її. Такий тон має відповідати максимуму середньостатистичних симпатій. Емоційний тонус твору, як і зміст світської бесіди, не повинен впливати на «гарний тон».

4. Відповідність абстрактним стильовим моделям. Різні музичні стилі (бароко, класицизм, романтизм, модернізм) модифікувалися в набори засобів виразності, які виконавець повинен вміти «запускати», як комп'ютерні програми, без «конфліктів» один з одним. Наприклад, класи-

ків потрібно грати рівно, «під метроном», романтиків – вільно, швидко і голосно, а модерністів – «без емоцій».

5. Відповідність будь-якому з виконавських брендів. У сучасному виконавстві (як і в шоу-бізнесі і в кіноіндустрії), виконавець повинен мати впізнаваний бренд, щоб отримати успіх у споживача і продати свій товар (гру). Споживач, знайомлячись з виконавцем, повинен відзначити подумки – «О! Та це ж...» – інакше гарантія успіху знімається. Механізм такого впізнавання подібний до класифікації типів жіночої краси в сучасному гламурі: їх усього п'ять («стерва», «цукерка», «непрístupна», «янгол», «спокусниця»), і все розмаїття індивідуальних типів зовнішності зводиться – за допомогою фотодизайну, візажу та одягу (за його наявності) до одного з них або ж до їх комбінацій.

6. Виконавські конкурси грають найважливішу соціальну роль відбору за дрес-кодом. Їх суть – у перевірці на відповідність «вищій лізі». Саме тому критерій витривалості виходить у конкурсі на перший план: перемагає найсильніший (в буквальному, не-мистецькому розумінні) – той, хто може продати себе, незважаючи на будь-які примхи людського фактору (втома, натхнення, бажання бути собою та ін.).

Людський фактор виявляється на конкурсі зайвим і шкідливим. Окреслюється зв'язок, з одного боку, зі спортом, де на перший план виходить критерій формальної відповідності (стільки-то вправ, стільки-то секунд, стільки-то метрів), а з іншого боку – з шоу-бізнесом, де будь-який індивідуальний прояв жорстко регламентується системою стереотипних брендів.

Відзначимо тут два важливі моменти:

1. Цінності виконавського мистецтва змінилися.
2. Теоретичний його дискурс, однак, залишився без істотних змін.

Ми продовжуємо говорити про «художність інтерпретації», «розкриття авторського задуму», «проникнення вглиб авторської ідеї», продовжуємо судити гру за цими

критеріями і запевняти один одного, що N пройшов, а Y не пройшов на другий тур тому, що N «тонший» і «глибший», ніж Y, обманюючи один одного і самих себе. Апарат оцінки виконавських явищ («художньо-нехудожньо», «глибоко-неглибоко»), що дістався нам у спадок від «золотого віку піанізму» середини ХХ століття, лише камуфлює їх соціальне коріння. Він втратив свій предмет та перетворився на конвенцію, яку назвемо *міфом художності*.

Ті, кого ми слухаємо у великих концертних залах і на компакт-дисках, потрапили туди не завдяки художнім намірам (наявність яких можлива), а завдяки відповідності дрес-коду. Посередній виконавець тотожний йому; талановитий виконавець змушений йти на компроміс із ним для того, щоб мати гідний простір для своєї творчості.

Міф художності адаптується до реалій за допомогою проміжної конвенції, яку назвемо *міфом об'єктивності*.

Його суть – у більш-менш правдоподібному естетичному обґрунтуванні дрес-коду, у наведенні мостків подібності між ним і традиційною виконавською термінологією. Цей міф висуває на перший план інтелект і цінності, що визначаються ним: архітектоніку, цілісність форми, стильову автентичність, точність прочитання тексту, відповідність технологічним, координаційним і стильовим професійним канонам – все, що відноситься до сфери організації гри.

У самій по собі організації, як і у стабільності та витривалості, немає нічого поганого – навпаки, неорганізована гра «душею замість пальців» є потворною. Однак і тут суть в співвідношенні цінностей. Коли організація непомітно підмінює власне те, що її потребує – творчість, – відбувається підміна музики соціальним ритуалом. Виконавець, що організує порожнечу, немов говорить своєю грою: «я – свій, я – ваш! візьміть мене до себе, у своє коло!»; фахівець, що оцінює таку гру з позицій «архітектоніки» та «інтелекту», немов говорить колегам: «ми з вами обговорюємо гру так, як це прийнято, але при цьому прекрасно розуміємо один одного».

Корисною для цієї конвенції стає така суттєва особливість новоєвропейської музики, як двоїста роль нотного письма. Нотне письмо має два рівноправних, альтернативних способи прочитання. Перший з них – пряме значення нотних знаків: висота і тривалість звука. Це значення зумовлене абстрагуючою роллю нотного письма, що є графічною редукцією музики. Другий з них – власне те, для чого створювалося нотне письмо: розшифровка *нотного* тексту як комплексу знаків, які відсилають до *музичного* тексту. Нотний знак виступає тут знаком знака; на перший план виходить не пряме, а опосередковане його значення. Музичний знак – мотив, гармонія, ритмічна фігура – відноситься до нотного, як явище до його діаграми.

Ці способи є різними площинами музичного буття. У першій площині все є однозначним: музичний час визначається безумовними числовими співвідношеннями, музичне звучання визначається своєчасним взяттям того чи іншого звуку. У другій площині все є текучим, мінливим, багатозначним: музичний час та звучання не підкоряються жодним наданим числовим моделям і визначаються лише інтонацією, зумовленою цим музичним знаком.

Обидва способи завжди співіснують паралельно один одному. Повністю абстрагуватися від будь-якого з них неможливо: перший наявний остільки, оскільки освоєння тексту завжди проходить через ознайомчий етап, що вимагає раціональної редукції; другий наявний остільки, оскільки є слуховий досвід. Перший спосіб співвідноситься з другим як організація з її предметом.

Очевидно, що їхні стосунки повинні вибудовуватися відповідно до етапів освоєння тексту: перший спосіб має переважати на ранніх етапах, другий – на кінцевих. Однак є міф, згідно з яким, другого способу немов би й немає. Усе, що до нього відноситься, оголошується суто виконавської прерогативою – «інтерпретацією», що не має відношення до тексту, який ототожнюється з нотним письмом, і далі – з авторським задумом. Назвемо таку позицію *міфом нотоцентризму*.

З позиції такого міфу, авторський задум піддається об'єктивній, «науковій» верифікації остільки, оскільки їй піддається сфера прямих значень нотного письма. Ставлення до «інтерпретації» визначається соціальною ситуацією, а її оцінка може варіюватися від «творчості» до «відсебеньок». Фантомне «дотримання авторського задуму», що за нього була прийнята сфера прямих значень письма, в цьому контексті вважається особливою цінністю – «об'єктивністю», «інтелектом». Цей міф ґрунтується на помилковому ототожненні нотного тексту з музичним, на семіотично некоректному уподібненні прямого значення знака актуальній сфері його значень, на нерозумінні відносин письмової та слуховиконавської традиції.

Вплив цього міфу проявляється у зведенні музичного тексту до нотного, точніше – до суміші буквальних його значень з місцевими виконавськими традиціями і стереотипами. Суть такого зведення – у розкладанні цілісної структури музичного тексту на дискретні елементи. Таку гру можна порівняти з читанням вербального тексту по складах або по буквах. Справжні структурні відносини підміняються помилковими, спрощеними, подрібненими; твір набуває помилкового синтаксису і помилкової інтонації, що визначаються нотними знаками, прийнятими за окремі синтаксичні елементи.

Такий підхід надає виконавцю можливість максимальної стабільності. Увага в такій грі не відволікається на зайві чинники – на інтонування, процесуальність, цілісність (тобто на музику) – і зосереджується на точному виконанні послідовності дій, зафіксованої в нотах. Нервова система виконавця при такій грі не перевантажена додатковими завданнями – переживанням, натхненням і зумовленою ними координацією – і звільнена для головного завдання – стабільності.

Саме така гра позначається на практиці словами «архітектоніка», «цільна форма», «виконавський інтелект», «точне виконання авторського задуму» і т. д., хоч по суті вона сприяє дробленню архітектоніки, розвалу форми, виявленню виконавської нерозумності і граничному спотворенню авторського задуму.

Однак все стає на свої місця, якщо зрозуміти, що ці слова є евфемізмами, а система цінностей, що позначається ними, – соціальною конвенцією. Гра перетворюється з музикування, з творчості на ритуал соціальної ідентифікації, подібний до кодексу поведінки у світському салоні, у ділових перемовинах та інших ситуаціях, що вимагають розподілу людей на «своїх» і «чужих».

Таким чином, в академічному виконавстві постіндустріальної доби сформувалася конвенціональна система позначень соціальних явищ музичними термінами-евфемізмами. Міфи художності, об'єктивності та нотоцентризму – конвенції, що маскують соціальне коріння цінностей сучасного виконавства.

Однак існує конвенціональний вимір, з позицій якого сам інститут виконавства втрачає свій предмет. Він визначається загальною властивістю сучасного соціуму в будь-яких його локальних формаціях: *кон'юнктурою* – залежністю соціального успіху не від особистих якостей, а від знайомств і зв'язків. Формула кон'юнктури: «я – це мої покровителі». Головні питання, що ставляться людині в кон'юнктурному середовищі – «хто твій дах?», «під ким ходиш?», «чий ти?»

Якщо у згадуваних міфах усе ж таки припускалася залежність соціальної ідентифікації від властивостей гри, то в кон'юнктурному середовищі сама така залежність стає міфом. На зміну їй приходять залежність від покровителя.

Кон'юнктура проникла глибоко в обидва найважливіших інститути академічного виконавства: освіту та конкурс.

У музичній освіті оцінка гри учня залежить не тільки від її властивостей, а й від соціальної ролі його педагога в колективі. Оцінка часто ставиться не учневі, а – через учня – педагогові, до того ж не професійним і навіть не особистим його якостям, а його соціальній функції. Академконцерт, іспит, прослуховування на соціально значимий концерт (наприклад, звітний) – все це форми розподілу соціальних фун-

кцій у педагогічному колективі. Орієнтовна амплітуда залежності оцінки гри учня від її якостей – від 30 до 70, в окремих випадках (безумовно погана або блискуча гра) до 90 відсотків; інше залежить від ставлення до педагога.

Так здійснюється кон'юнктурний аналог «природного відбору»: до порогу претензій на самостійну соціальну роль (від працевлаштування до «вищої ліги») підходить той, хто має могутнього покровителя, або той, хто, не маючи такого, зумів не розчаруватися і не втратити стимул до заняття своєю професією.

Згадані конвенції дають змогу проводити соціальну політику, маскуючи її «музичною» термінологією. Така ситуація подібна до засідання парламенту, коли депутати відкрито не обговорюють головне питання, що привело їх на свої пости – кому, де і скільки вкрасти, – а говорять (до певної міри щиро) про нагальні проблеми держави. На жодному іспиті або прослуховуванні ніхто відкрито не скаже, що N заохочується за те, що вчиться у Самого Y; навпаки – промовляються «музичні» спічі, які мають якийсь зв'язок (або не мають його) із тим, як грав N, але все одно всім зрозуміло, кого, як і за що потрібно оцінювати. Інакодумці піддаються, як і в будь-якому колективі, жорсткій обструкції.

Подібна ситуація спостерігається і на конкурсах – з тою лише відмінністю, що тут кон'юнктурні рамки, поперше, значно розширюються, включаючи в себе непрямі знайомства і земляцтва, а по-друге – гнучко співвідносяться з основною функцією конкурсу: відібрати продавани бренди. Відверту халтуру на конкурсі, що передує посвяченню у «вищу лігу», не так легко продати, на відміну від шкільного іспиту. Обмежувачем кон'юнктури виступає також і традиційна публічність конкурсу, яка, проте, модифікувалася останнім часом в закриті прослуховування за записом на відбіркових турах. Такий вихід дає змогу відібрати необхідний кон'юнктурний контингент, не викликаючи зайвого обурення публіки.

Характерна також і така специфічна для наших днів форма музичного життя, як майстерклас. «Офіційна» ідея майстеркласу – Метр ділиться своїм досвідом з неофітами – навіть при найбезкорисливіших намірах Метра перетворюється на міф остільки, оскільки в сучасному культурному просторі, з його надлишком інформації, одноразове спілкування з майстром здатне принести користь лише майстру ж. «Для того, щоб правильно запитати, потрібно знати більшу частину відповіді» (Р. Шеклі). Середньостатистичний неофіт потребує довготривалого культивування всіх знань і навичок; одноразове спілкування з майстром у кращому випадку може «запалити», «надихнути» його, але ніяк не принести конкретну користь у конкретному творі. Тому переважна більшість студентів відвідують майстеркласи зовсім з іншою метою – виявити повагу Метру і записатися тим самим у «свої». Це подібне до схиляння підданих перед імператором, що клеїть на них ярлики «долучених». «Я поважаю Вас», – каже студент, записуючись на майстерклас до Метра, і той відчуває себе зобов'язаним. Ми відповідаємо за тих, хто нас поважає: Метр в обмін на повагу, можливо, щось зробить для студента, який його поважає. Фінансовим аспектом майстеркласів (які зазвичай вельми і вельми недешеві) остаточно затверджується його суть як узаконеної, організованої «покупки поваги».

Усе це стосується й іншої форми «покупки поваги» – приватної консультації. Етика капіталізму, яка принципово не дає змоги знижувати грошову планку навіть тоді, коли професіонал не відчуває матеріальних труднощів, призвела до переродження консультації зі справедливо оплачуваної праці у форму узаконеного хабара. Консультації беруться для зав'язування знайомства, а не для того, щоб чомусь навчитися¹.

¹ Не змішуємо епізодичні консультації з регулярними приватними уроками та репетиторством.

Так здійснюється розподіл оцінок серед потенційних претендентів на «вищу лігу». Кон'юнктура контролює весь попередній відбір таких претендентів. Цей відбір проходять тільки ті, хто має «дах» – соціальну підтримку в особі авторитетного педагога, родича, «боржника» по майстер-класу, співвітчизника і т. п.

Щоб краще зрозуміти механізм такого контролю, звернемося до глобальних особливостей сучасного медіапростору.

Найважливіша його особливість полягає в тому, що підконтрольне поширення інформації переважає над стихійним і визначає його. Ця особливість пов'язана з провідною роллю ЗМІ в медіапросторі: майже вся інформація, що надходить до людей, кимось контролюється й регулюється. Стихійне поширення інформації (спілкування та інтернет) являє собою інерцію підконтрольного, «кола по воді» від нього.

Тут діє жорсткий закон: поширюється лише та інформація, яка комусь вигідна. Тому популярність і визнання отримує лише той виконавець, чия «розкрутка» буде комусь вигідна. Стихійна популярність у сучасному середовищі неможлива: така інформація не пройде через основні канали розповсюдження. Максимум, на що може розраховувати той, хто сподівається на стихійну популярність – невелике коло друзів і знайомих, визначене сферою безпосереднього спілкування.

Таким чином, популярність і визнання жорстко замикається на рекламі, і тим самим – на фінансах. Зали, студії, ангажементи, контракти одержує не найбільш талановитий або умілий, а найбільш «розкручений» виконавець, причому ступінь «розкрутки» й таланту не корелюють одне з одним. «Розкручений» виконавець може бути талановитим чи ні, – це не має прямого впливу на ступінь його популярності. Ці технології, розроблені в шоу-бізнесі, нині перейшли й в академічне виконавство. Вони дали

змогу здійснити непомітну революцію в музичному житті, подібну підміні музики нотами: підміну особистого враження нав'язаним брендом.

Кандидат не зможе пробитися своїми власними силами не тільки тому, що його не пустять грати, якщо він не матиме могутнього «даху», а й тому, що сам механізм реакції на гру – теж в руках кон'юнктури. Навіть якщо виконавець виступить, і виступить блискуче – його виступ не матиме резонансу без підтримки кон'юнктури, яка керує громадською думкою.

Умовні етапи цього механізму:

– у публіки немає вибору, вона змушена задовольнятися тим, що їй пропонують;

– їй пропонують не індивідуальності, а впізнавані бренди;

– впізнавання бренду проходить куди легше, ніж особиста оцінка, і тому підміняє собою її;

– публіка звикає до цього і приймає нав'язаний бренд за власну думку;

– коло замикається.

«Специфіка сучасної комунікації полягає в тому, що дії виконавця <...> ускладнюються такими факторами, як інформаційне перевантаження та інформаційне опосередкування-спотворення. Цими факторами формуються такі особливості слухачької оцінки:

1) значна прихильність втомленої психіки до готових блоків оцінки, сформованих до акту сценічної комунікації <...>;

2) такими блоками виступають комерційні PR-технології, стереотипи, думка авторитетів та ін.»¹.

¹ Романова А. В. Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Романова Аліна Володимирівна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – С. 11.

Нерідко можна спостерігати, як до виходу виконавця на сцену по залу шелестять чутки: «він геній!.. ви не чули його?.. це музикант від Бога!..» Розповсюджувач чуток, найімовірніше, теж не чув даного виконавця, але при цьому він цілком щирий у своїй пропаганді його геніальності. Так діє механізм масової свідомості, що проявляється тут в найбільш типовій своїй формі – в чутках, які є стихійними «колами по воді» від інформаційного першопоштовху – бренду.

Часом доводиться спостерігати й зворотну ситуацію: слухач приходить на концерт невідомого йому виконавця, не знаючи його бренду. Перед ним нелегке завдання: скласти особисту думку про гру виконавця (замість впізнавання бренду, до якого він звик). Як реагувати? Чи добре грав виконавець? Чи погано? А Бог його знає! І слухач не реагує ніяк: поаплодує й втече до початку бісів.

Отже, більшість компонентів академічного виконавства набула, окрім прямого – естетичного, також і непряме – соціальне – значення, яке на початку XXI століття стало переважати. Ці компоненти є значимими остільки, оскільки вони несуть інформацію про функції певної людини у певному суспільстві. Сфера естетичних значень поступово перетворюється на порожній знак, а традиційний виконавський дискурс – на евфемічні соціальні конвенції.

Прогнозуючи розвиток цієї ситуації в майбутньому, доводиться визнати, що естетичне у виконавстві – на межі остаточного переродження з основної сфери значень в евфемічну. У недалекому майбутньому, ймовірно, стане евфемізмом не лише традиційний виконавський дискурс, а й саме академічне виконавство. Його суть зведеться до демонстрації поваги та солідарності до того чи іншого елемента соціуму. Імовірно, що на віддаленому етапі свого розвитку академічне виконавство остаточно втратить потребу в музиці, як це вже сталося з шоу-бізнесом, де співаки співають під «плюсовки». Звукозапис, ймовірно, перетвориться з переважної форми музичного життя в доміну-

ючу. У такій ситуації вірогідна поява фортепіанних, скрипкових та інших «плюсовок», а також організованого бізнесу з їх виробництва та продажу. Можлива поява спеціального інституту виконавців, які, залишаючись у невіданні, будуть постачати «плюсовки» для «зірок». У цьому випадку академічне виконавство як таке остаточно перейде в суто прикладну сферу. Під звучання «плюсовки» виконавець майбутнього буде виявляти свою повагу тому, кому потрібно, не відволікаючись на зайве.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – М. ; СПб., 1999. – 445 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
3. Иванченко Г. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г. Иванченко. – М. : Смысл, 2001. – 252 с.
4. Михайлов А. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно / А. Михайлов // Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – С. 371– 407.
5. Романова А. В. Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 музичне мистецтво / Романова Аліна Володимирівна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – 20 с.
6. Твардовский К. Логико-философские и психологические исследования. – М. : РОССПЭН, 1997. – 252 с.
7. Философия и логика Львовско-Варшавской школы / сост. В. А. Смирнов, В. Л. Васюков ; пер. В. Л. Васюков и др. – М. : РОССПЭН, 1999. – 408 с.

Артем Ляхович. Соціальні конвенції сучасного академічного виконавства. Сучасне академічне виконавство розглядається як конвенційна система соціальних смислів, маскованих традиційним виконавським дискурсом. Аналізуються історичні причини невідповідності виконавського дискурсу своєму предметові, встановлюються відповідності між естетичними і соціальними смислами, де перші відносяться до других як евфемізми.

Ключові слова: бренд, виконавство, евфемізм, звукозапис, конвенція, конкурс, кон'юнктура, освіта, соціальний, текст.

Артем Ляхович. Социальные конвенции современного академического исполнительства. Современное академическое исполнительство рассматривается как конвенциональная система социальных смыслов, маскируемых традиционным исполнительским дискурсом. Анализируются исторические причины несоответствия исполнительского дискурса своему предмету, устанавливаются соответствия между эстетическими и социальными смыслами, где первые относятся ко вторым как эвфемизмы.

Ключевые слова: бренд, исполнительство, эвфемизм, звукозапись, конвенция, конкурс, конъюнктура, образование, социальный, текст.

Artem Lyakhovich. Social Conventions of Modern Academic Performing Art. Modern academic performing art is considered as a conventional system of social senses masked a traditional performing discourse. The author analyzes historical reasons of inconsistencies of performing discourse to its subject, establishes a correspondence between aesthetic and social senses where the first refers to the second as an euphemisms.

Key words: brand, competition, convention, education, environment, euphemism, performance, recording, social, text.