

УДК 78.01

Ф. М. Шак

О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ МАССОВОЙ МУЗЫКИ

Любые теоретические построения, ставящие целью прояснение генеза массовой культуры, будут неполными без учёта политических и экономических особенностей, заданных общественным строем, регламентирующим сценарий развития массовой культуры. Атрибуции массового в капиталистическом и социалистическом обществе различны, в первую очередь — степенью идеологической и моральной табуированности.

Становление развлекательной массовой культуры у англосаксов было подчинено целям достижения высокой прибыльности, а также созданию универсальных кросс-культурных категорий, в равной степени котирующихся как в США, так и в неанглоязычных странах Европы. Уже к 1960 гг., актуализировавшим значительный пересмотр многих форм общественного договора, времени, в котором берут начало гедонистические установки культурного потребления, массовая музыка входит в состояние основательного морально-этического пике. С этого момента её охватывают тенденции, во многом повторяющие этос капиталистического производства. В точности как производитель высокотехнологичной электроники, захвативший множество секторов рынка, начинает думать о диверсификации, остро необходимой ему для продолжения экономической конвергенции в новые ниши, западный шоу-бизнес создаёт всё новые жанровые подгруппы, дабы максимально полно охватить различные возрастные и социальные сегменты аудитории, преследуя тем самым цель достижения максимального насыщения рынка разнообразным музыкальным продуктом.

Колоссальная жанровая и стилевая сегментация, создавшая переизбыток музыкальных направлений, позволяет выделить массовую музыку западных стран в отдельное фундаментальное явление, чьё развитие детерминировано, в первую очередь, суммой необходимостей, диктуемых капитализмом. На фоне столь характерного для рыночной среды разрастания инфраструктуры массовой музыки её развитие при социализме наделялось особыми атрибутами, проявлявшимися не только в содержании песен и имиджевой закреплённости артистов, но также в терминологическом обобщении, которому, как будет показано далее, была свойственна экономность. Вместо того, чтобы, как это делалось на западе, дифференцировать различные подвиды массовой культуры, наделив каждый из них индивидуальным набором признаков, исследователи старались свести многообразный спектр проявлений массового к единственному обозначению. Именно так и появился термин «эстрада».

В капитальной работе Е. М. Кузнецова, ставшей одним из первых комплексных искусствоведческих исследований эстрады, выделение этого феномена в самостоятельную форму объясняется процессами трансформации городского быта, празднествами и дивертисментами [1]. В докторской диссертации Е. Д. Уваровой, исследующей лёгкую музыку советского периода, категориями эстрады маркиро-

вались самые различные особенности русской народной культуры, в том числе ярмарки и уличные гуляния [2]. Теоретические построения Е. Д. Уваровой и Е. М. Кузнецова тяготеют к созданию некоего обобщающего термина, своего рода пластичной жанровой метакатегории, охватывающей не только лёгкую музыку, но также дивертисменты, разговорные жанры и цирк.

Отечественная эстрадная песенность первой половины XX века, начиная с самых ярких и неординарных её образцов, появившихся в сталинское время — В. А. Козина, Л. О. Утёсова, К. И. Шульженко и Л. П. Орловой, отличалась социокультурной одномерностью — она оставалась лёгкой музыкой, лишённой каких-либо социальных, классовых или гендерных артикуляций. Исключением из правил можно назвать бардовскую песню, а также существовавшую вне пространства официальной культуры рок-музыку. Уплотнённость социального ландшафта лёгкой музыки СССР позволяет высказать суждение, согласно которому подходы Е. Д. Уваровой и Е. М. Кузнецова, основанные на редукции многочисленных признаков массовых практик к единой терминологической константе были в полной мере обоснованы тем временем, в котором появились.

Другим важным элементом рассматриваемого здесь вопроса выступают ограничения, налагаемые на исследователей эстрадного компонента идеологией советского режима. Работы Е. М. Кузнецова (1958), Е. Д. Уваровой (1984) были написаны при советском строе. Официальный статус налагал ограничения на степень свободы высказывания, создавая предпосылки к закреплению. Из этого следует заключить, что гуманитарные особенности принципов эстрадности конституированы таким образом, чтобы охватить проявления идеологически одобренной, существующей официально массовой культуры. Вместе с этим причисляемые к эстраде беззаботные любовные сентенции песен Л. П. Орловой, равно как и проникнутые колоритным одесским мелосом выступления Л. О. Утёсова, при всём их бесспорном величии, охватывали лишь часть сложного ландшафта массовой песни. Не стоит забывать, что помимо этой деидеологизированной лёгкой музыки существовала другая, предназначенная для потребления небольшими сословными группами общества культура, писать о которой аналитически и непредвзято при советском строе было крайне затруднительно. Дабы более точно локализовать формулируемую в этом абзаце проблему, кратко рассмотрим один из исторических аспектов развития западной поп-музыки.

В 1960–1970 гг. в культуре Европы и США намечается тенденция к преодолению привычной дихотомии «высокое» и «низкое», в результате чего отдельные виды музыки, в равной степени не вписывавшиеся ни в элитарную, ни в низовую парадигму, стали рассматриваться искусствоведами как нечто, наделённое автономной ценностью и существующее по особым правилам, отдалённым от критериев массового. Подобные взгляды находим у автора капитального исследования рок-музыки В. Н. Сырова, считающего, что арт и прог-рок, объединившие «психоделию и авангард, европейскую классику и Восток, архаику и джаз послужили началом нового жанрового порядка, в котором <... > понятия рок и поп окончательно разведены» [3. с. 127]. В отличие от западной, популярная музыка СССР не пыталась тем или иным образом смешаться с тенденциями элитарного искусства, чего нельзя сказать о некоторых явлениях, манифестировавших себя в пространстве неофициальной

культуры. В череде последних, в первую очередь, выделяется артизированный рок, в котором к 1980 годам появились взаимодействующие со зрелой, отдалённой от формализованного мира узаконенной банальности популярной песни поэзией, а также смелыми композиторскими и импровизационными содержаниями группы, среди которых особую место занял коллектив «Вежливый отказ».

Пространство академических исследований наступившего века пополнилось трудами В. Г. Кузнецова [4] и Э. Л. Рыбаковой [5]. В обширной работе Э. Л. Рыбаковой предложена оригинальная жанровая категория «музыкальное искусство эстрады», интегрирующая не только лёгкую музыку, но также джазовое исполнительство, бардовскую песню и рок. Именно здесь, в слиянии нескольких эстетически различных явлений, образуется значимая проблема. На наших глазах рождается вполне очевидный антагонизм, заключающийся в несколько произвольном объединении элементов высокого и низкого. Возникает вполне очевидный вопрос: каким образом в одной жанровой единице могут уживаться столь разные в своей эстетической содержательности явления?

Дабы в большей степени кристаллизовать данную проблему, приведём следующий пример. Анализируя исторический ландшафт рока 1960–1970 гг., трудно не обратить внимание на колоссальную эстетическую разноуровневность художественного наследия, оставленного коллективами означенного периода. На одном историческом отрезке жизни рок-музыки, к примеру, расположились такие фундаментально отдалённые друг от друга группы как «The Beatles» и «King Crimson». Культурный синкретизм и эклектичность аспектов и практик, легших в основу музыки «ливерпульской четвёрки», не повлияли на главную особенность их творчества, — «The Beatles» были и остались явлением, выводимым из процессов массовой культуры. В свою очередь творчество «King Crimson», отличившееся максимальным количеством неортодоксальных решений, всерьёз озадачило искусствоведов вопросом о том, как именно следует классифицировать их музыку. Экспериментальная фактура «King Crimson» превратилась в подобие зеркала, отражающего несводимые друг к другу наработки композиторов авангардистов, различные неортодоксальные эксперименты с шумовыми эффектами и полиритмией. Следует теперь задаться вопросом: можно ли, опираясь на этот пример, осмысливать музыку «King Crimson» и их отечественных коллег — московской арт-роковой группы «Вежливый отказ» в категориях эстрадности?

В. Г. Кузнецов называет эстрадными совершенно различные явления, от «подчеркнуто непритязательных элементарных образцов, рассчитанных на невзыскательный вкус, до сложных композиций, соприкасающихся с областью современного „авангарда“ в классической музыке» [4, с.4]. В практическом смысле это означает, что столь разнородные феномены как самобытная джаз-роковая эстетика ансамбля «Арсенал» А. С. Козлова, постмодернистские коллажи «Поп-механики» С. А. Курёхина, причудливая и алогичная новая волна «Банановых островов» Ю. А. Чернавского, прогрессивные рок-дискурсы «Вежливого отказа» — все эти принципиально различные музыкальные практики должны неизменно осмысливаться как часть многогранного мира эстрады.

Гуманитарный исследователь, ставящий своей целью сформировать постмодернистский научный текст, вполне может использовать теорию эстрады для последу-

ющего гипертрофирования постмодернистских значений. В подобном ракурсе были выдержаны построения американского исследователя Р. Шлейфера, рискнувшего предложить оригинальную искусствоведческую типологию, основанную на тождестве лёгкой музыки начала XX в. с идеалами высокого модернизма. Шлейфер намеренно доводит свои выводы до абсурдности. Он обращается к до и послевоенной популярной музыке Америки — песням К. Портера и Б. Холидей, а также ставшим частью джазового наследия темам Д. Гершвина, для того, чтобы затем приравнять их к модернистскому искусству. Наделённый элитарными коннотациями, модернизм превращается у него в нечто, вызывающее спонтанную аналогию с «ковшом», которым поочерёдно зачерпывают то дегуманизованную культуру (в том смысле, который вкладывал в дегуманизацию Ортега-и-Гассет), то нечто «человеческое, слишком человеческое» — массовую песенность. Получившуюся смесь предлагают называть модернизмом, однако, это уже не модернизм *par excellence*, но модернизм, интерпретированный в терминах постмодернизма.

Расширительная трактовка Шлейфером модернизма, вбирающая в себя помимо истинно модернистских музыкальных и литературных текстов ещё и популярную песню, имеет пусть и неявные, но вполне предметные сходства с предлагаемой отечественными исследователями трактовкой эстрады. Однако в первом и втором случаях общие гуманитарные модусы, на которые опираются исследователи, несколько различны. Авторы концепции эстрады, поставив перед собой задачу типологизировать стремительно сегментировавшийся после распада СССР рынок популярной музыки, вводят универсальный метатермин, обозначающий разноразнообразную фактуру от проникнутых коллективистскими смыслами партийных песен до неортодоксальных рок-построений и авангардизма. Разумеется, в отличие от Шлейфера их методологический инструментарий отдалён от логики постмодерна, однако итоговые результаты неожиданно получаются схожими, более того — способными привести к образованию достаточно релятивистских выводов.

Таким образом, теоретическое осмысление пространства эстрады отечественными исследователями специфически аннексирует элементы опосредованных в том числе и субкультурными практиками направлений (арт-рок, панк, фриджаз, бардовское искусство), объединяя их с истинно «лёгкой» музыкой в том смысле, какой вкладывали в это определение исследователи прошлого — от неомарксиста Т. Адорно и нацистского музыковеда В. Абендорса, до советского социолога музыки А. Н. Сохора. На метафорическом уровне эта проблема может быть вполне успешно переформулирована с привлечением реалий экономики. К примеру, исследователь, пытающийся посмотреть на экономическую политику РФ 2000 гг. сквозь призму плановой экономики советского образца, вне зависимости от того, каких взглядов он придерживается, не должен взаимно смешивать эти явления. Попытка экстраполяции особенностей и задач плановой экономики на реалии капиталистического рынка будет выглядеть как минимум экстравагантно, как максимум, не вполне уместно.

Схожий алгоритм лежит и в основе принципов «эстрадности». Вся популярная музыка советского периода была наделена особенностями, которые затем, после распада СССР, подверглись инфляции. Преобразившись в рамках условий молодого рынка в нечто совершенно новое, агрессивное и преодолевающее рамки

этического, массовая песенность, тем не менее, продолжила осмысливаться в созданных ещё при социализме терминологических и понятийных константах. Содержание стало новым, но сам термин эстрада, при одном упоминании которого сознание человека с советским культурным «бэкграундом» воспроизводит ряд вполне конкретных образов и метафор — от строго одетых представителей официоза М. М. Магомаева, Э. А. Хиля, И. Д. Кобзона до его (официоза) нарушителя А. Б. Пугачёвой, остался прежним.

Трансформации, произошедшие с массовой культурой при капитализме, создают почву для сегментации, закрывающей путь к терминологической экономности. На самом деле, термин «эстрада» не в состоянии охватить не только многослойную массовую культуру постсоветского времени, но и культуру советского периода, поскольку та же самая бардовская песня и рок развивались как нечто потенциально отдельное от официальной культуры, представляя собой новую форму социальной активности. Музыка запада второй половины XX в., равно как и постсоветская популярная песня, полнятся китчем, эклектикой, бесконечными подражаниями, отсутствием этического измерения, обесцениванием поэтической составляющей текста. Здесь важно поставить вопрос — следует ли экстраполировать оптимизированный под реалии социалистической художественной действительности термин «эстрада» в пространство массовой музыки нового времени? Могут ли категории эстрады вместить в себя продуцируемые капиталистическим шоу-бизнесом элементы субкультур? Вектор массовой музыки времён рынка структурирован из принципиально других, отличных от советских материалов, он детерминируется рыночными аспектами, новыми социальными связями и экстраординарно развитой системой коммуникации XXI в.

Опираясь на социально-исторические реалии развития популярной музыки в СССР и западном мире, мы должны постулировать, что каждый из политических строев получил именно ту систему осмысления массовой культуры, к которой был предрасположен. Однако расширительная трактовка термина «эстрада», его применение к неортодоксальным и элитарным дискурсам современной музыки (арт-рок, джазовое искусство) представляется не вполне уместным, так как приводит к изрядной гипертрофии данного термина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады: ист. очерки. — М.: Искусство, 1958. 367 с.
2. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945 гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02; ВНИИ искусствоведения. М., 1984. 48 с.
3. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока. Композитор, СПб. 2008. С. 127
4. Кузнецов В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка. дисс. д-ра педагогических наук. М, 2005. 601 с.
5. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России.: дисс. д-ра культурологии. СПб, 2007. 340 с.
6. Shleifer R. *Modernism and Popular Music*. Cambridge University Press, 2011. 254 p.