24 коп.

ПОЛ

музыка

Взгляды
и
мнения

ПОП-музыка

ВЗГЛЯДЫ И МНЕНИЯ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Составитель Э. Фрадкина

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
ЛЕНИНГРАД 1977 МОСКВА

78 **«Поп-музыка».** Взгляды и мнения. Сборник статей. Сост. Э. Фрадкина. Л., «Советский композитор», 1977.

80 с.

В настоящее время в музыкальном быту, особенно среди молодежи, много говорится о так называемой «поп-музыке», о «рок-музыке», о музыке электрогитарных ансамблей. Что это такое? Одно ли это и то же? Как это искусство связано с нашей музыкальной жизнью? Какова его эстетика?

В публикуемом сборнике об этом рассуждают специалисты — композиторы, музыковеды, социологи.

П $\frac{90109-614}{082\ (02)-77}$ 499-75

© Издательство «Советский композитор», 1977 г.

От составителя

В данном сборнике собран ряд высказываний известных советских музыкантов о получившей в последнее время распространение в среде молодежи музыке электрогитарных ансамблей. Цель издания — удовлетворить большой интерес к этому направлению и к проблемам, вызванным им. Сборнику предпослан подзаголовок «Взгляды и мнения», что отвечает действительно существующей потребности осмыслить это сложное и неоднозначное явление разносторонне. Во многом точки зрения высказывающихся не совпадают. Различия касаются и терминологии, и оценок тех или иных черт стиля, отдельных средств музыкальной выразительности.

Однако все авторы единодушны в главном — в ясном сознании несовместимости социальных функций, которые выполняет музыка этого рода в буржуазном обществе и социалистическом.

Родившись в недрах буржуазной массовой культуры и продолжая там существовать, музыка молодежных гитарных ансамблей (нередко называемая поп-музыкой) несет в себе противоречивость породившего ее общества. В ней зачастую содержится протест молодежи Запада против социальных и моральных основ современного капитализма (против войн, расовой дискриминации, политического ханжества). При этом бунтарский запал столь же часто оборачивается анархическим отрицанием любых духовных ценностей. Совершенно необоснованными и наивными представляются агрессивные претензии апологетов этого направления на монопольное положение в мире массовой музыки, а тем более во всей мировой культуре. Очень быстро те, на кого был устремлен заряд протеста, сумели сыграть на противоречиях этого движения, превратив его в некую «моду на протест», сделав из него коммерческое предприятие, предмет купли-продажи, и подчинить целям буржуазного общества.

Совершенно иную идеологическую функцию выполняет советская молодежная песня, в том числе и та, которая исполняется гитарными ансамблями. В песнях советских авторов, созданных для таких составов, раскрываются темы и идеи, волнующие советскую молодежь, воспеваются идеалы социалистического общества. Есть ли точки соприкосновения между советской молодежной песней и массовой музыкальной культурой буржуазных стран? На этот вопрос можно ответить утвердительно только в одном смысле: общими являются чисто формальные признаки — инструментарий, манера исполнения, ритм и др. (подобно тому, как повсеместно распространены ритмы вальса, танго, джазовые составы и т. д.). Однако при сохранении внешних признаков сходства коренным образом отличается содержательная основа музыки.

В данном сборнике частично использованы ранее опубликованные в нашей печати материалы, другие же специально подготовлены для настоящего издания. Во вступительной статье доктора искусствоведения А. Сохора определяется место этого явления в «системе координат», музыкальных и социологических, а также затрагиваются вопросы терминологии. Молодой автор Ю. Феркельман в статье «Из истории стиля» систематизирует сведения из зарубежной литературы на эту тему. В сборник включено переиздание статьи доктора искусствоведения Д. Житомирского «Музыка для миллионов», посвященной общим проблемам буржуазной массовой культуры, в лоне которой находятся и молодежные песни для гитарных ансамблей. Особый раздел составляют мнения и взгляды композиторов. Сюда входят фрагменты из выступлений (Т. Хренникова, А. Пахмутовой), отрывки из статей (А. Чернова), интервью (с В. Соловьевым-Седым, Б. Араповым, А. Петровым, М. Фрадкиным, В. Баснером).

А. Сохор

БИТ ИЛИ НЕ БИТ?

В последнее время (примерно с середины 60-х годов) на концертных эстрадах и в музыкальном быту многих стран получили огромное распространение небольшие ансамбли (обычно 3—6 человек), основу которых составляют электрогитары. Первым классическим примером групп такого рода (хотя и не самым первым их представителем) и законодателем стиля для многих из них явился английский квартет «Битлз», завоевавший, начиная с 1963 года, всемирную известность. И с этого же момента вокруг нового музыкально-общественного феномена разгорелись жаркие споры, не потерявшие своей остроты вплоть до наших дней.

Спорят о многом, начиная с того, как назвать музыку, исполняемую подобными ансамблями, и — говоря шире — всю ту область массовой музыкальной культуры, которая связана с их деятельностью. Разумеется, всякая терминология в той или иной мере условна, и не она определяет существо дела. Однако пренебрегать ее четкостью и определенностью тоже нельзя — иначе у участников дискуссии никогда не будет уверенности в том, что все они имеют в виду один и тот же предмет. Поэтому прежде всего надо договориться о системе обозначений.

Самый употребительный термин — поп-музыка. Он принят и в настоящем сборнике. Но, пользуясь им, надо вместе с тем помнить и о его неоднозначности, и о связанных с этим трудностях. С одной стороны, он ассоциируется с гораздо более широким понятием «популярная музыка», охватывающим все другие массовые жанры и вообще всю музыку, любимую массами слушателей. А с другой стороны, в социологической литературе поп-музыка нередко трактуется как исторически и социально ограниченное явление, а именно — как часть поп-культуры. Под последней же, в свою очередь, понимается либо пронизанная духом анархизма и нигилизма «субкультура» (и «контркультура») части молодежи в современных капиталистических странах, либо коммерческая буржуазная классовая культура, идейно чуждая и враждебная культуре демократической и социалистической. В обоих случаях термин «поп-музыка», взятый в его узком специфическом значении, неприменим к советскому музыкальному быту.

Порою в отношении того же феномена употребляется английское слово рок. Оно больше подходит в качестве универсального международного обозначения, так как свободно от слишком узких локальных и временных ограничений, подразумевая главным образом формально-стилевые признаки музыки. Но и у него есть свой недостаток. Термин «рок» появился примерно за десятилетие до того, как окончательно утвердилось интересующее нас новое явление в эстрадной и бытовой музыке. И хотя оно было преемственно связано с роком 50-х — начала 60-х годов, все же нельзя не видеть качественных различий между «старым» роком как самостоятельным стилем и «новым», образующим в творчестве ансамбля «Битлз» и его последователей лишь один из элементов стиля. Поэтому, в принципе не отвергая возможности использовать

понятие «рок» в самом общем смысле как синоним «бита» (см. ниже), мы все же считаем более целесообразным оставить за ним его конкретное, узкое значение — определенной стилевой тенденции в эстрадной музыке 50—70-х годов.

В нашей стране утвердилось на практике название вокально-инструментальные ансамбли. Вряд ли нужно доказывать, насколько оно неопределенно и неспецифично.

Из всех существующих обозначений наиболее подходящим (очевидно, в силу его широты и нейтральности) наши венгерские коллеги признали бит[1]. Примем и мы его в качестве «рабочего» термина, охватывающего все разновидности музыки для электрогитарных ансамблей того типа, который распространился на эстраде и в быту с начала 60-х годов (то есть тогда, когда и появилось само понятие бита). И, не возвращаясь больше к вопросу о терминах, попробуем понять, в чем сущность стоящего за ними явления.

Сущность эта двояка: бит (или бит-музыка) — явление одновременно и собственно музыкальное, и в широком смысле социальное, то есть принадлежащее не только музыке, но и общественной жизни в целом. Поэтому оно подлежит рассмотрению как музыковедения, так и социологии.

Что представляет собой бит с музыковедческой точки зрения? Идейно-эстетическое течение? Стиль? Жанр?

Хорошо известно, что битовые ансамбли в разных странах (а нередко и в пределах одной страны) руководствуются в своей деятельности самыми различными эстетическими принципами, пропагандируют разные, зачастую противоположные идеи. В капиталистическом мире бит выступает и в виде коммерческой поп-музыки, развращающей слушателей, разжигающей в них низменные инстинкты, и в виде политических песен протеста и антиимпериалистической борьбы, образцов антибуржуазной сатиры или же благородных по эмоциональному содержанию лирических песен и баллад, близких фольклору. Советские композиторы создали для ансамблей бит-музыки ряд отличных песен, выражающих социальные, этические, эстетические идеалы нашего общества, хотя многочисленные ансамбли такого рода (как профессиональные, так и самодеятельные), к сожалению, исполняют временами и другие произведения — заимствованные или «доморощенные», — далекие нашим идеалам.

[1] См.: Бачкаи Э., Варади Л., Витани И., Макара П., Манхин Р. Движение «бит» в Венгрии с точки зрения музыкальной и молодежной социологии. Будапешт, 1972.

Противоположные идейные тенденции сталкиваются порою в творчестве одних и тех же представителей бит-музыки. Например, в репертуаре квартета «Битлз» и его бывших участников (Дж. Леннон, П. Маккартни) соседствуют песни, воспевающие наркотики — и направленные против войны, против политики британского правительства в Северной Ирландии и т. п.

Таким образом, бит-музыка, взятая в мировом масштабе, не есть единое идейно-эстетическое течение. В зависимости от того, в чьих руках она находится, она может быть различной по содержанию, служить разным социальным силам.

Неправомерно считать бит и единым стилем. Правда, само это слово имеет «стилевое» происхождение, обозначая особый вид ритма («beat» в буквальном переводе с английского значит «биение», «удар», «ритм»), а в начале 60-х годов, когда оно впервые вошло в употребление в Англии, с ним связывался вполне определенный комплекс музыкально-стилистических признаков, включая конкретные ритмические, гармонические и мелодические формулы, исполнительские приемы и т. д.[1] Однако в дальнейшем в творчестве авторов и исполнителей, представляющих разные национальные культуры и исторические традиции, бит-музыка стала столь разнообразной по музыкальному языку и композиционным структурам, что от былого единства стиля не осталось и следа. Сегодня бит — это и произведения ансамбля «Роллинг стоунз», где царит «голый» ритм и свирепствует экстатическая экспрессия, и мягкие лирические романсы Саймона и Гарфанкла, и связанные с народной музыкой своих стран песни советских ансамблей (белорусских «Песняров», украинской «Червонной руты», русских «Самоцветов» и многих других), некоторых югославских, венгерских и т. д. При этом различные стилевые тенденции внутри бита сплошь и рядом перекрещиваются.

Признаки, общие для всех проявлений современного бита, надо искать в другой сфере. К ним прежде всего принадлежит состав исполнителей. Бит-группы — это ансамбли, основу которых всегда составляют 2—3 или более электрогитары и куда обязательно входят, кроме того, ударные инструменты. Столь же непременным признаком этих ансамблей служит сочетание в одном лице инструменталистов (гитаристов) и певцов[2].

[1] Именно в таком смысле понимали слово «бит» участники группы «Битлз». Примечательно, что, хотя это название звучит как «Beetles» («жуки»), оно пишется «Beatles» (от «beat»).

[2] Значительно реже в области бита подвизаются одиночки-солисты, но и это почти исключительно певцы, аккомпанирующие себе на электрогитарах (чистый инструменталист, гитарист Джимми Хендрикс,— пример едва ли не уникальный).

Далее, постоянной и специфической чертой бита является использование электроакустической аппаратуры, резко усиливающей (и частично преобразующей) звучание, что позволяет битовым ансамблям и солистам выступать в громадных помещениях или на открытом воздухе. Таким образом, бит-музыку можно определить как массовую музыку для голоса и электрогитар с электронным усилением и преобразованием звука.

Исполнительский состав и предназначенность для той или иной жизненной обстановки — это главные отличительные черты любого музыкального жанра. Следовательно, бит, обладая определенностью, именно с точки зрения состава исполнителей и условий восприятия, является понятием не стилевым, а жанровым. В этом смысле (только как жанр, а не как идейно-эстетическое течение) он может быть поставлен в один ряд с симфонической музыкой, оперой, джазом и другими аналогичными явлениями. Ведь жанр симфонической музыки или жанр оперы тоже могут воплощать самые разные идеи и подчиняться требованиям самых разных стилей (исторических, национальных и т. д.), проявляя свою специфику исключительно в том, что первый всегда предназначен для исполнения оркестром определенного состава (симфоническим) в концертном зале, а второй — для исполнения смешанными силами (певцы, хор, оркестр) в театре с декорациями и в костюмах. То же относится к джазу: общими для всех его разновидностей являются не содержание и стиль, а состав ансамбля и некоторые ставшие традиционными особенности исполнительской манеры, обусловленные первоначальным бытовым предназначением этой музыки (обеспечение четкой, ясно слышимой ритмической основы для массовых танцев в шумном помещении или для шествия толпы). Вот почему известны и коммерческий буржуазный джаз, и революционный агитационный джаз в Германии конца 20-х — начала 30-х годов, и советский песенный джаз. Поэтому же существуют или могут возникнуть в будущем многочисленные разновидности бита, резко различающиеся между собой как по общим идейно-эстетическим принципам, так и по конкретным приметам стиля.

Итак, с музыковедческой точки зрения бит — это особый жанр. Его появление стало возможным благодаря созданию и широкому распространению новых инструментов (электрогитары) и аппаратуры (усилители). Совершенно очевидно, однако, что не успехи техники сами по себе вызвали к жизни новое музыкальное явление. Техника в этот раз, как и всегда, понадобилась для того, чтобы ответить новым потребностям музыкальной жизни общества, которые и явились главным

фактором возникновения бита. Поэтому от музыковедческого аспекта надо перейти к социологическому.

Бит зародился и продолжает развиваться как искусство молодежное. Участники самодеятельных бит-групп во всех странах — это подростки и юноши от 14—15 до 20—22 лет. И та же возрастная среда (с прибавлением девушек) составляет основную массу любителей бита — посетителей концертов, слушателей и коллекционеров записей.

Чем притягивает к себе бит юных исполнителей? Прежде всего легкостью освоения главного инструмента — гитары. Чтобы стать хотя бы самодеятельным джазовым музыкантом, надо научиться играть на рояле, саксофоне или трубе, что требует длительного времени и серьезных усилий. Особенно трудно овладеть теми рафинированными стилями современного джаза, которые утвердились в нем в 50-х годах. Для того же, чтобы исполнять на гитаре многие образцы бит-музыки, элементарные по гармоническому языку, профессиональная подготовка не нужна. По свидетельству одного из английских историков поп-музыки, именно это привлекло будущих битлзов к ранней форме бита — скиффл-музыке. «Новым и интересным было в ней то, что она исполнялась на инструментах, доступных всем... Впервые любой человек, без всякого музыкального образования и даже без музыкального дарования, мог попробовать свои силы в поп-музыке. Даже на самом трудном из инструментов в скиффл-группе — на гитаре — можно было играть, выучив несколько простейших аккордов. На других инструментах, таких, как стиральная доска и ящик из-под чая [1], мог играть любой дурак» [2].

Благодаря своей доступности для непрофессиональных исполнителей бит способен удовлетворить ту потребность в самостоятельном творчестве и активном самовыражении, которая всегда присуща молодежи и составляет одну из характернейших черт ее психологии. Этому способствует и то обстоятельство, что в бит-музыке возможна индивидуальная и коллективная импровизация, которая исключается в современных «академических» видах музыкальной самодеятельности (хоровое пение по нотам, исполнение камерных и симфонических произведений). При этом, опять-таки по сравнению с джазом, импровизировать в бите гораздо легче из-за простоты его языка.

[1] Использовался — с натянутой струной — в качестве «заменителя» контрабаса.

[2] Hunter Davis. Beatles story. London, 1968.

Наконец, притягательность бита для исполнителей в огромной мере увеличивается тем, что он позволяет небольшой группе или даже одному человеку привлечь к себе благодаря усилителям внимание огромной аудитории, воздействовать одновременно на громадное количество людей. Этим бит-музыка отличается от песен «бардов», которые тоже реализуют массовую тягу молодежи к творческому самовыявлению в искусстве и тоже облюбовали гитару, но используют ее обычно без усилителей и поют «тихими голосами», обращаясь к небольшим, тесным кружкам друзей и единомышленников.

Таким образом, бит, рассмотренный со стороны исполнительства, выступает как потенциально демократическое по форме, подлинно массовое по своим возможностям искусство, отвечающее некоторым важным особенностям молодежного сознания.

Не менее велика его заманчивость для юных слушателей. Прежде всего им нравится — как показывают социологические исследования — интонационная «общительность» бит-музыки, наличие в ней хорошо знакомых и мелодически рельефных интонаций. Это способствует тому, что публика воспринимает такую музыку как близкую ей, «свою», «собственную» даже тогда, когда ее играют профессиональные ансамбли и она становится более сложной по языку. Вот что пишут венгерские исследователи: «Бит хочет создать искусство путем интенсификации простых музыкальных стереотипов... В интересах популярности оркестры исполняют такие мелодии, какие их слушатели способны и сами воспроизвести, с таким гармоническим сопровождением, которому они способны следовать, в таком ритме, под который они могут двигаться. Конечно, сама исполняемая музыка в лабиринте своей мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики для постороннего наблюдателя невоспроизводима, но, поскольку отдельные элементы ее еще доступны, каждый как бы чувствует, что это он сам музицирует, как будто все это он и сам может так же сделать» [1].

Еще более существенным элементом влечения молодежной аудитории к бит-музыке оказывается ее оглушительно громкая звучность, которая, с одной стороны, рождает у слушателей ощущение эмоционального подъема, а с другой, сплачивает всех присутствующих. «Сами юноши и девушки в качестве основного мотива называют чувство внутренней освобожденности, вызываемой слушанием бит-музыки, а также интеграционное воздействие совместного

[1] См. цит. ст.: Движение «бит» в Венгрии с точки зрения музыкальной и молодежной социологии, с. 118.

коллективного присутствия. Даваемая битом разрядка напряжения на уровне практического мышления наиболее непосредственно может быть ощутима... Для постороннего же наблюдателя наиболее заметна интеграционная функция бита... Звучащее пространство как бы простирает шатер над слушателями, и переживания их становятся общими. Мы несколько раз измеряли силу звука в закрытых залах, в клубах. В радиусе 5—10 метров от стереофонических стенок сила звука поднимается до 110—120 децибелов. Те, кто лишь слушает, стоя в этом звуковом шатре, как бы спрессованные друг с другом, «вдыхают» музыку. В середине большого зала, где сила звука достигает 90—110 децибелов, танцуют. Разговоры и здесь исключаются, это возможно лишь в дальних углах, где сила звука «всего» 80—90 децибелов. В закрытом зале музыка обволакивает слушателей, отрезает, отграничивает их от внешнего мира, чтобы внушить затем находящимся внутри чувство взаимосвязанности» [1].

К этим характеристикам бит-музыки надо добавить, что ее исполнители могут, опять же благодаря громкости, парализующей слушателей, а также настойчивой остинатности ритма, воздействовать на аудиторию гипнотически, подчинив ее себе, навязав ей свою волю, свои стереотипы мышления и эмоционального переживания, которые чаще всего, однако, бывают заимствованы извне, из мира взрослых.

Описанные особенности воздействия бит-музыки, в том числе ее способность вызывать «перевозбуждение» и последующую разрядку напряжения, отделять юных слушателей от окружающих, предлагать им образцы чувствований и поведения, выработанные другими,— так же, как иные, уже отмеченные ранее черты (апеллирование к самостоятельности и творческой активности исполнителей), соответствуют некоторым существенным свойствам молодежного сознания, о которых говорится в советской литературе по социальной психологии. В частности, ученые указывают на «эмоциональную избыточность» молодежи, рождающую «ощущение собственной неповторимости, повышенную остроту, чуткость, яркость, непосредственность, прямолинейность восприятий, представление об уникальности и неповторимости собственных чувств и пе-

[1] См. цит. ст.: Движение «бит» в Венгрии с точки зрения музыкальной и молодежной социологии, с. 118.

Австрийский музыковед и социолог К. Блаукопф говорит о том, что грохот бит-музыки создает «звуковое убежище» для молодежи и служит «занавесом», отделяющим ее от всех, кто не привык к подобной звучности.

реживаний, а также максимализм и полярность суждений и оценок... Молодежь чувствует, понимает и активно обнаруживает себя как нечто самостоятельное, особое в своем отношении к детям и ко взрослым... Молодые люди не только старательно культивируют свои отличительные, особые черты по отношению к взрослому окружению, но порой даже создают их чисто искусственно и сознательно. Такое подчеркнутое обособление и противопоставление молодежи взрослым и детям происходит в диалектическом единстве с не менее явным и активным уподоблением взрослым, которое обнаруживается в мощном стремлении к обретению самостоятельности, в заимствовании жизненных целей и идеалов, стереотипов поведения, привычек и манер взрослого окружения» [1].

Соответствие характерным особенностям психологии молодежи и способность удовлетворить некоторые существенные ее запросы обусловили необычайное распространение бита в ее среде. Бит на наших глазах превратился из модной художественной новинки в массовое движение, включившее в себя миллионы молодых людей во всем мире. Кое-какие черты, о которых было сказано выше, общи для этого движения в разных странах, объединяют его. Но ни в коем случае нельзя забывать и о том, что современная молодежь живет в различных общественных условиях, неоднородна по своему социальному составу и идеологии и поэтому даже при сходных психологических предпосылках ее реальное поведение оказывается весьма и весьма различным в капиталистическом обществе и в социалистическом.

Все это непосредственно отражается в бит-музыке. На Западе первые ее образцы, включая песни группы «Битлз» начала 60-х годов, привлекли широчайшие круги прогрессивной молодежи своим демократизмом. Демократизм этот был оттенен и подчеркнут резким контрастом между кумирами эстрады 50-х годов — холеными, выступавшими в элегантных костюмах, со слащавыми улыбками,— и простыми рабочими парнями, какими предстали перед публикой битлзы, скромно и небрежно одетые, абсолютно свободные от светских условностей. Их одежда, поведение на эстраде и исполнительская манера были восприняты молодежью как дерзкий вызов буржуазной морали, как протест против лицемерия и ханжества, царящих в мире «взрослых», то есть буржуа.

Некоторые основания для такого отношения к битлзам давало и их творчество, в котором временами звучат мотивы

[1] Рамазанов В. Социально-психологические особенности молодежного сознания.— «Философские науки», 1973, № 1, с. 18, 19.

социальной критики. В значительно более развитом и углубленном виде эти мотивы предстают в песнях ряда других ансамблей и солистов, где отдельные выпады против мещанства, призванные эпатировать буржуазную публику, сменяются сознательными выступлениями против капиталистического образа жизни и призывами к изменению социальной действительности. Показательна в этом смысле деятельность английской бит-группы «Кинкс», чьи песни издеваются над респектабельным буржуа («Человек в высшей степени уважаемый»), осуждают его праздность и общественную индифферентность («Солнечный день»), высмеивают антисоветизм («Острый случай шизофренической паранойи»). Последовательная и четкая идейная прогрессивность свойственна многим созданным в Северной и Южной Америке, ФРГ, Франции политическим песням протеста, направленным против империализма, агрессии США во Вьетнаме, расового гнета, власти монополий.

Вместе с тем в бит-музыке капиталистических стран остро сказываются противоречия, присущие молодежному сознанию и усугубляемые социальными условиями буржуазного мира. Известно, что «свежесть мыслей и здоровая критичность при восприятии окружающего мира может легко уживаться у молодежи с элементами некоторого негативизма и ограниченности в оценках; доверчивость, искренность и поиск идейного и нравственного общения сочетается порой с гипертрофированной требовательностью и нетерпимостью к окружающим; недостаточная четкость и конкретность внутренних убеждений — с категоричностью оценок; активное стремление к независимости, романтическому и героическому самоутверждению — с острой потребностью в добровольном подчинении авторитету» [1]. На этой противоречивой почве среди молодежи буржуазного Запада широко распространились настроения стихийного нигилизма, левацкого анархизма, которые нашли самое непосредственное выражение во многих произведениях бит-музыки.

Конфликт поколений имеет в капиталистическом обществе вполне определенную социальную подоплеку: это — столкновение молодежи с господствующими классами, с их идеологией, с буржуазным строем. Но, подпадая под влияние левацкого (по существу — мелкобуржуазного) негативизма и экстремизма, молодые бунтари обращают свой протест не только против буржуазной морали и культуры, но и против всяких этических норм и всех, в том числе подлинных, культурных

[1] Рамазанов В. Цит. ст., с. 20.

ценностей. Молодежная «субкультура» превращается в «антикультуру», становится воплощением стихии бессмысленного разрушения.

Характеризуя поп-культуру, или попросту «поп», проявлением которого на Западе является и значительная часть битмузыки, советский социолог пишет: «Программными для него можно считать призывы типа «Отказаться от Девятой симфонии!» (Бетховена) или «Смешать с грязью Монну Лизу!». Бунт против высокой культуры — его отправная акция... То, от чего «поп» отстраняется, что он осмеивает,— это, в сущности, вся культура без разбора, со всеми ее традициями, и хорошими, и дурными... «Поп» спешит распроститься со старушкой-культурой, провожая ее — нет, не демоническим хохотом — кудахтанием горькой шутки» [1].

Агрессивность мелкобуржуазной поп-культуры по отношению к этическим, культурным, духовным ценностям прошлого и современности и ориентация на первобытное, звериное в человеке ярко выступает, например, у участников ансамбля «Роллинг стоунз». «Их „сатанизм" — сниженный, облаченный не в черный, подбитый красным, плащ, а в шкуры шекспировского Калибана. Хотя в их артистическом представлении присутствует элемент отстраненности, даже самопародии, это не исключает наличия в нем прямой и опасной апелляции к дурным инстинктам. Состоявшийся в начале 1970 года в Алтамонте, Калифорния, музыкальный фестиваль, где тон задал «Роллинг стоунз», закончился повальной истерией и дикими избиениями, при которых особенно отличились так называемые «ангелы ада» (случай этот далеко не исключителен). Кстати сказать, Алтамонт развеял дымку безмятежной праздничности, окружавшую за несколько месяцев перед тем аналогичный фестиваль в Вудстоке, проведенный под знаком хиппистской «любви»... «Поп» уводит от действительности... в царство непосредственно данной, непосредственно-чувственной видимости. Иначе говоря — вспять, в тесный и темный мирок архаического сознания, ко всему атавистическому, рудиментарному» [2].

Несмотря на свою кажущуюся антибуржуазность, «поп», по существу, не очень-то опасен для господствующих классов капиталистического общества. «Хотя поп-культура, очевидно, расслабляет, дезинтегрирует общество, она вместе с тем практически не препятствует его функционированию, не нарушает

[1] Каграманов Ю. Поп-культура выходит из «подполья».— «Иностранная литература», 1973, № 6, с. 245, 248.
[2] Там же, с. 248, 249.

его социальной структуры. Это во-первых. Во-вторых, поп-культура расслабляет и дезинтегрирует и те слои общества, которые объективно заинтересованы в его революционном преобразовании и поэтому особенно нуждаются в сплочении — как организационном, так и духовном» [1].

Вот почему буржуазия в лице владельцев средств массовой коммуникации, фирм грамзаписи, всей индустрии развлечений, на первых порах не признав новую музыку, вскоре сделала все, чтобы по возможности «приручить» ее, выхолостить из нее политическую остроту и включить ее в систему массовой культуры. Многие недавние бунтари и отщепенцы за короткий срок стали «идолами» поп-музыки, приносящими баснословные прибыли фабрикантам пластинок и концертным импресарио.

Но не все подчинились диктату «масскульта». Примечательно признание одного из битлзов — Джона Леннона, сделанное уже после распада этого ансамбля: «Меня всегда волновали политические проблемы... Я никогда не был аполитичным. Хотя в 1965—1966 годах наркотики и религия сделали меня более равнодушным...» На вопрос корреспондента газеты «Обсервер»: «Когда вы решили избавиться от той роли, которую навязали вам как битлзу?» — Леннон ответил: «Даже тогда, когда битлзы были в зените славы, я шел против течения. Несколько раз мы ездили на гастроли в Америку, и Брайан Эпштейн [2] боялся, чтобы я не сказал что-нибудь о Вьетнаме. Однажды я не выдержал: «Послушай, если в следующий раз американцы спросят нас о войне, я скажу, что мы против этой войны, и считаю, что они должны из нее выйти». Так я и поступил...»

А далее интервью развертывалось так:

«— Политика и культура взаимосвязаны. Не так ли? И сейчас рабочих держат в повиновении не силой оружия, а с помощью массовой культуры. Эту культуру художник в состоянии помочь создать или разрушить.

— Я и пытаюсь влиять на людей своими выступлениями и музыкальными альбомами. Я хочу сказать им, что сон наркоманов кончился...» [3].

В принципиально иных условиях развивается жанр битмузыки в Советском Союзе и других социалистических странах. У нас тоже действует огромное количество самодеятель-

[1] Каграманов Ю. Цит. ст., с. 252.
[2] Импресарио ансамбля «Битлз».
[3] Леннон Джон. Исповедь бывшего битлза.— «Литературная газета», 1971, 19 мая.

ных и профессиональных электрогитарных ансамблей, имеются миллионы молодых любителей этого искусства. Но у нас бит функционирует как составная часть советской массовой музыки, социалистической культуры в целом, подлинно народной по своему духу, призванной воплощать идеи, мораль, эстетику всех поколений нашего общества.

По словам А. Н. Пахмутовой, советскую молодежь привлекают в бите прежде всего такие качества, как «спортивность образа, оптимизм, молодость, яркость»[1]. Эти черты проявляются и в исполнительской деятельности лучших ансамблей, и в ряде произведений тех советских композиторов, которые заинтересовались битом, овладели возможностями нового жанра и поставили его на службу идеям и целям нашей песни.

Сегодня перед профессиональными и самодеятельными музыкантами, занимающимися битом, стоит немало нерешенных проблем. Речь идет и о более строгом отборе попадающих к нам зарубежных новинок, и о преодолении подражательности исполнительских приемов, и о расширении собственного, оригинального репертуара, органично связанного с национальными музыкальными традициями народов СССР.

Биту надо помогать, о нем необходимо заботиться как о любимом молодежью и перспективном (хотя и отнюдь не единственном) жанре массовой музыки. Его возможности велики, и они могут и должны быть использованы для идейного, этического и эстетического воспитания советской молодежи.

Решение этой задачи требует как настойчивой работы над дальнейшим обобщением и развитием здоровых, творчески перспективных тенденций в этой области, прочно опирающихся на традиции советской песни и эстрадной музыки, так и последовательной критики идейно-эстетических основ буржуазной поп-музыки, входящей в псевдодемократическую и антигуманистическую по своему существу массовую культуру современного капиталистического общества.

[1] См. наст. сб., с. 76.

Ю. Феркельман

ИЗ ИСТОРИИ СТИЛЯ

Так называемая рок-музыка[1] возникла в Америке в начале 50-х годов. Рок — плоть от плоти молодежной культуры, «антикультуры» подростков, противопоставляемой традиционной культуре старших поколений. По мере развития в этом направлении стал все более заметен вполне осознанный протест против расовой дискриминации, социальной несправедливости, войн. В результате в нем слились и отразились, наряду с проблемой поколений, наиболее животрепещущие социальные и политические проблемы времени.

В то же время рок справедливо рассматривают как закономерный этап развития массовой буржуазной культуры, как органичную часть массового потребительского искусства. Буржуазная массовая музыка всегда обладала двойственной природой: в ней необычайно тесно переплелись творчество и индустрия культуры. Исполнители нуждаются в индустрии, чтобы получить аудиторию и иметь средства к существованию. Индустрия нуждается в исполнителях, чтобы иметь товар для продажи. Хотя обе стороны находятся в довольно сложной взаимной зависимости, сила почти всегда оказывается на стороне коммерческих предприятий — радиостанций, кино- и телестудий. С возникновением грамзаписи барометром популярности того или иного вида музыки, исполнителя, произведения стали списки лучших пластинок недели, месяца, года — так называемые «хит-парады». С появлением рока сильно возросла роль ведущего музыкальных развлекательных передач. Ведущий сам нередко становился необычайно популярной и влиятельной фигурой. Его взгляды и вкусы имели большое значение в формировании общественных стандартов. Позиция же ведущего, в свою очередь, зачастую определялась соображениями конкурентной борьбы компаний и радиостанций, преследующих чисто коммерческие цели.

С самого начала рок теснейшим образом связан с техникой и всегда находился в большой зависимости от уровня ее развития. Рок — первый вид музыки, который для своего выраже-

[1] В статье используется термин «рок», подчеркивающий стилевую природу рассматриваемого в данном сборнике направления, в отличие от термина «бит» в предыдущей статье, характеризующего жанр, и от термина «поп» в последующей, имеющего в виду социологический аспект. О неустойчивости терминологии см. с. 3—6 (примечание составителя).

ния избрал, главным образом, безличные средства массовой информации: радиовещание, телевидение и, прежде всего, грамзапись.

Одним из характернейших признаков рок-музыки является наличие электроинструментов, их специфическое звучание. Ни один из традиционных инструментов не позволяет получить используемые в роке тембры и уровни громкости. В последние годы постоянно применяются различные электронные устройства, изменяющие и искажающие звучание инструментов, многие группы используют электронную музыку.

ИСТОКИ

В массовой музыке Америки к середине 50-х годов можно выделить три основных направления, повлиявших на формирование рок-музыки: коммерческая легкая музыка[1], кантри-энд-вестерн и ритм-энд-блюз.

Самым мощным являлось направление коммерческой легкой музыки, как по многочисленности аудитории, так и по числу исполнителей и величине компаний грамзаписи. Распространенным вокальным стилем был так называемый «крунинг» — мягкая и сентиментальная манера напевания в микрофон. Среди популярных исполнителей в этом стиле можно назвать таких певцов, как Фрэнк Синатра, Джонни Рэй и др. Это направление отражало вкусы и служило удовлетворению запросов взрослой и преимущественно «белой» аудитории.

Второе направление — кантри-энд-вестерн — находилось на периферии американской массовой музыки, хотя и было достаточно известно благодаря киновестернам и телевизионным постановкам, в которых звучала «ковбойская музыка старого Запада». Музыка кантри-энд-вестерн— ковбойские и дорожные песни, матросские песни, сельские «белые» блюзы — обладала своеобразными средствами выразительности, многие из которых были впоследствии использованы роком.

Третье направление американской массовой музыки — ритм-энд-блюз — музыка негров, развившаяся из предвоенного блюза, к которому добавился четкий танцевальный ритм — бит. В первое десятилетие после второй мировой войны

[1] Для этой музыки также очень характерно другое наименование «Тин Пэн Элли», т. е. ставшее нарицательным название 27-й улицы в Манхэттэне, на которой находились музыкальные водевильные театры. С возникновением мюзиклов в 30—40-е гг. центр «Тин Пэн Элли» переместился на Бродвей.

в негритянской музыке существовал целый ряд самостоятельных направлений, отдельные элементы которых в дальнейшем обнаруживаются в роке.

Необычайно возбужденной, «горячей», манерой исполнения отличался танцевальный оркестровый блюз. Как пишет негритянский автор Лерой Джонс, «не было абсолютно никаких музыкальных норм или норм поведения, и оркестр считал свою задачу успешно выполненной, если ему удавалось свалить танцующих с ног». Такая экспрессивность стала характерной и для рока, особенно раннего.

Самое непосредственное воздействие на первых певцов рока оказал также джамп-блюз, основанный на ритме буги. Воющий саксофон и тяжелый бит, свойственные ему, также нашли свое применение в раннем роке. Одним из искуснейших блюзовых исполнителей, певших в этом стиле, был Т. Бон Уолкер. Он впервые использовал электрогитару.

У истоков рока стоял и так называемый бар-блюз, отличавшийся напором, грубостью, пренебрежением к мелодии и четкому ритму. Здесь использовались акустическая гитара и губная гармоника. Бар-блюз повлиял на исполнительскую манеру многих популярных исполнителей рока, в частности английского.

Негритянский блюз — отражение радостей и горестей простого негра — стал поначалу для белых подростков главным образом развлечением, истинное содержание блюза их мало волновало. Инструментальное сопровождение, служившее в негритянском блюзе для усиления эмоциональной выразительности текста, привлекало в раннем роке лишь внешней эффектностью и интенсивностью.

Помимо блюза среди негров большой популярностью пользовалась религиозная музыка — госпэл. Своеобразна вокальная манера госпэл: пение сопровождается различными возгласами и выкриками, певец целиком отдается исполнению и нередко впадает в состояние экстаза. Негритянские исполнители госпэл оказали очень большое воздействие на английский рок.

К концу 40-х — началу 50-х годов американскую молодежь стал все больше привлекать негритянский ритм-энд-блюз. По-видимому, это было реакцией на захлестнувший Америку поток мелодраматически-слащавой коммерческой продукции. В то же время джаз стал сложно-изысканным, нетанцевальным. Молодежь 50-х годов нуждалась в более простой и одно-

временно более эмоционально заразительной музыке. И такой музыкой для нее стал ритм-энд-блюз.

Часть публики (преимущественно старшее поколение) вначале всячески сопротивлялась развитию и распространению ритм-энд-блюза, т. е. по существу уже рока, а еще точнее, его первой разновидности — рок-н-ролла[1], который обвиняли в примитивности, вульгарности, вызове существующим нормам поведения и морали. Иных раздражало то, что исполнители были либо неграми, либо пели в негритянской манере. Последний довод самую большую поддержку находил на традиционно расистском и консервативном Юге. Именно там борьба с роком была особенно острой.

Ряд белых церковных общин требовал запрета рока. Считалось, что рок искусственно насаждается компаниями грамзаписи, разлагающими американскую молодежь[2].

Первые пластинки рока, появившиеся в 1954—1956 годах, как правило, имели сходную судьбу. Песня в исполнении малоизвестной группы в манере ритм-энд-блюза в скором времени проникала в списки традиционного коммерческого направления. Затем появлялись многочисленные подражательные версии понравившейся песни в исполнении артистов этого направления.

Исполнители-негры обычно использовали голос как дополнительный инструмент, у них наблюдалось полное слияние вокала и инструментального сопровождения, отличавшегося мощным непрерывным битом. Фрагментарный текст, изобиловавший всяческими «охами», «ахами», звуковыми сочетаниями «дип-дипс» и «дум-би-дуба» и пр., позволял певцам свободно импровизировать во время исполнения. Таким образом они продолжали народные традиции ритм-энд-блюза. Подражания же были лишены всех этих особенностей.

Первым самобытным исполнителем в стиле рока среди белых был пришедший из кантри-энд-вестерн Билл Хейли. Благодаря простоте и повышенной эмоциональности музыка, которую играл Хэйли и его группа, завоевала огромную популярность. Все члены этой группы (она состояла из 5—6 человек)

[1] Название новому стилю—рок-н-ролл — дал ведущий радиопередач Алан Фрид, использовав словосочетание, давно уже встречавшееся в блюзовых песнях.

[2] В Америке, а несколькими годами позже и в Англии, многие считали рок-н-ролл причиной роста юношеской преступности. Следует признать, что, хотя рок действительно вызывает повышенное эмоциональное возбуждение, наивно сводить всю проблему юношеской преступности к воздействию рока. Юношеская преступность в странах Запада обусловлена, прежде всего, социальными причинами.

пели и сами себе аккомпанировали. Исполнение отличалось мощным звучанием гитар и саксофона, сложными быстрыми гитарными риффами[1], что было свойственно ритм-энд-блюзу, и вместе с тем характерными для кантри-энд-вестерн «бренчащими» тембрами. Маленькой группе Хейли с помощью электрогитар и микрофонов удалось достичь такого же динамического эффекта и оказать такое же, а возможно и большее, эмоциональное воздействие на публику, какое ранее осуществлялось с помощью большого оркестра с хором. Это очень существенный фактор, сыгравший важную роль в развитии рока.

Самый известный исполнитель в стиле рок-н-ролл в середине 50-х годов — Элвис Пресли. Именно в его исполнении рок приобрел свои наиболее характерные черты. Пресли хорошо знал как негритянские блюзы, так и сельские песни и баллады потомков белых поселенцев.

Начиная с Пресли, ставшего популярнейшей личностью, «звездой», «королем» рок-н-ролла, рок становится не просто развлекательной музыкой, а как бы образом жизни. Любители рока, покупая пластинку, приобретали некий амулет, с помощью которого приобщались к «религии» рок-н-ролла, верховное божество которой — Элвис Пресли. Такая истерия не явилась чем-то принципиально новым для американской массовой культуры (подобное было и с молодым Синатрой), разве что превосходила все предшествующее по своим масштабам. Возникли новые взаимоотношения между исполнителем и аудиторией. Если раньше исполнитель обращался к каждому слушателю как бы в отдельности, то исполнитель рока обращался к залу как к коллективу, и реакция аудитории, танцующей или буйствующей, была коллективной.

Рок долгое время (во всяком случае до конца 60-х годов) был прежде всего танцевальной музыкой. Вначале он лишь сопровождал уже существующие танцы, но затем стало возникать множество новых. Нередко знание нового танца в глазах сверстников становилось основным показателем современности молодого человека. Большинство танцев рождалось спонтанно, и молодежь разучивала их, глядя друг на друга. Каждый вновь появлявшийся танец отличался особыми движениями, но танцы менялись так быстро, что ни один из них не стал стандартным. Новый стиль танца давал большую сво-

[1] Рифф (riff, *англ.*) — короткое мелодико-ритмическое построение, многократно повторяющееся для «нагнетания атмосферы». Рифф появился в оркестровом блюзе для поддержки сольной импровизации, затем перешел в танцевальный рок. Теперь часто применяется в партии бас-гитары.

боду импровизации, содержал немало поистине акробатических па и требовал виртуозной работы ногами. За короткое время рок полностью преобразил бытовой танец.

Наиболее общая черта всех танцев рока — кажущееся невзаимодействие партнеров. Каждый танцует сам по себе, целиком поглощенный музыкой и собственными движениями. Мощный настойчивый бит и очень большая громкость, нередко достигающая болевого порога, словно гипнотизируют, подчиняют себе всех танцующих, объединяют их между собой и отделяют от остального мира. (Из всех танцев рока наибольшая популярность выпала на долю твиста.)

Наряду с рок-н-роллом, в зарождении которого ведущая роль несомненно принадлежала негритянскому ритм-энд-блюзу, в конце 50-х годов все большую популярность стала приобретать музыка кантри-энд-вестерн. Причем она культивировалась как в традиционном «чистом» виде, так и с привлечением элементов рока, что стало называться рокэбилли. Рокэбилли был мягче и спокойнее, чем рок-н-ролл, главным образом, из-за отсутствия резкого тяжелого звучания саксофона. Ведущие исполнители в стиле рокэбилли первыми начали объединять в одном лице автора текста и музыки, исполнителя и изготовителя записи. Это в дальнейшем стало характерной чертой почти всех групп 60-х годов.

Очень близко примыкавшим к рокэбилли, но несколько более академичным было народно-песенное движение. Участники этого движения — студенты колледжей и университетов. Народная музыка исполнялась и слушалась ими вдумчиво и серьезно, что импонировало взрослой аудитории. Представители этого направления старались быть требовательными к подлинности исполняемой народной музыки, хотя понятие это трактовалось подчас весьма свободно. Поначалу пелись старинные песни и баллады; со временем все большее внимание в песнях стало уделяться современным проблемам, так что в конце концов это движение приняло вполне определенную социально-политическую окраску. Энтузиасты народно-песенного движения надеялись с помощью песен преобразить мир. Это движение имеет немалые заслуги в деле борьбы за социальную справедливость, за чистоту и богатство духовного мира современного молодого человека. Исполнители данного направления почти всегда отличались хорошим вкусом. Среди них наиболее известны Пит Сигер, Джоан Байэз, трио «Питер, Пол-энд-Мэри».

Народно-песенное движение оказало заметное влияние на дальнейшее развитие рока, в частности, на его тематику и фольклорную основу.

РОК В АНГЛИИ. БИГ-БИТ

В отличие от Соединенных Штатов Америки, Англия в начале 60-х годов не имела собственной развитой массовой развлекательной культуры, в основном репродуцировала американские пластинки. Английские «хит-парады» мало чем отличались от американских. Здесь вскоре создалась обстановка, сходная с той, которая была в США десятью годами раньше. Традиционная коммерческая музыка перестала удовлетворять бо́льшую часть молодежной аудитории, и слушатели совместно с исполнителями стали создавать новый жизнеспособный музыкальный стиль, поначалу независимо от официальных средств массовой информации.

В начале 1956 года в Англии большой успех выпал на долю сольной пластинки Лонни Донегана. С этой пластинки началось увлечение так называемой музыкой скиффл сначала в Англии, затем во всей Европе и в США. Эта музыка привлекала своей доступностью. Инструментами служили акустическая гитара, самодельный веревочный бас, стиральная доска, керосиновая воронка и тому подобные предметы, а музыкальным материалом,— главным образом, негритянские блюзы и народные песни с известных пластинок. Возникло огромное количество групп профессиональных и любительских. Скиффл наряду с рок-н-роллом во многом подготовил появление бит-музыки. Среди английских исполнителей рок-н-ролла следует упомянуть имя Клиффа Ричарда, выступавшего в сопровождении группы молодых музыкантов.

Кроме увлечения рок-н-роллом, существовал интерес и непосредственно к его основному истоку — к ритм-энд-блюзу [1]. И если в середине 50-х годов ритм-энд-блюз был практически неизвестен в Англии, то уже в 1962 году он преобладал в клубах, где собирались учащиеся и рабочая молодежь.

По всей Англии стали возникать молодежные ансамбли, получившие название бит-групп. Музыка, которую они играли,

[1] Пропагандистом ритм-энд-блюза в Лондоне стал Алексис Корнер, руководитель одного из лондонских оркестров. С ним начали работать некоторые из будущих участников «Роллинг стоунз», и именно благодаря ему они познакомились с ведущими негритянскими блюзовыми певцами, позаимствовав у них грубую манеру пения, губную гармонику и интенсивность звучания гитар.

стала называться бит-музыкой, биг-битом (большой удар) или просто битом. Стиль бит многим отличался от рок-н-ролла. В рок-н-ролле ритмический рисунок дублировался всеми инструментами, ритм поддерживался непрерывным бренчанием гитары в пределах традиционного 12-тактового блюза. В бите ритмические функции распределялись между ритм-гитарой, басом и ударными. Игра ритм-гитары стала сводиться к серии отдельных аккордов, иногда по одному на целый такт. Общий ритмический рисунок при этом поддерживался непрерывным упорным звучанием баса и ударных. Именно ритмические особенности были наиболее характерной приметой для почти трехсот групп, возникших в разных районах Англии в 1961—1962 годах. Большая ритмическая гибкость бита позволила использовать и более разнообразные и свободные песенные формы. Обычно в качестве музыкального материала брались популярные мелодии.

Традиционным для бита стал ансамбль из электрогитар (соло, ритм, бас) и ударных. Позднее к этим инструментам нередко добавлялись другие, прежде всего электроорган. В последние годы установился состав, использующий только две гитары, одна совмещает функции ритм- и соло-гитары.

На английский бит сильно повлияла негритянская духовная музыка госпэл, которой в период рождения рок-н-ролла мало кто интересовался. От нее были позаимствованы манера пения, высокий ведущий голос, ритмические контрасты в пределах одной песни, повторяющиеся инструментальные риффы, постепенное экстатическое возбуждение к финалу песни, разнообразие вопросо-ответных построений, характерные гармонические обороты.

Бит-музыка прочно заняла свое место в области массовой музыки во многом благодаря своей простоте и доступности и поэтому была легко воспринята самой младшей группой подростков. С большим энтузиазмом принялась создавать бит-группы молодежь портового города Ливерпуля. Многие ливерпульские группы на протяжении 1959—1963 годов играли в клубах ФРГ, в основном в Гамбурге. Выступления одной группы продолжались обычно до восьми месяцев. Для того чтобы привлечь в свой клуб больше посетителей, их владельцы заставляли музыкантов устраивать экстравагантные шоу. Возникла своеобразная агрессивная и бьющая на внешний успех манера пения и поведения на сцене.

В этих условиях родилась знаменитая ливерпульская группа «Битлз». Группа «Битлз» оказалась столь ярким и самобытным явлением, что очень многие склонны считать ее основателем всего направления. Именно она подняла рок на такой уровень, что привлекла к нему серьезное внимание крупнейших музыкантов, таких, как, например, Мийо или Бернстайн. Практически все без исключения группы стали либо прямыми подражателями ансамбля «Битлз», либо так или иначе что-то у него заимствовали: репертуар или интонации, стилистические особенности или элементы исполнительской манеры или, наконец, поведение на сцене и некоторые характерные черты их внешнего облика (последнее часто становилось предметом рекламной шумихи, превращаясь в своеобразный «культ» для массы экзальтированных поклонников).

Битлзы ясно осознавали источники, из которых формировался их музыкальный стиль: «горячая» рок-н-ролльная манера исполнения в сочетании с ритмом твиста и мягкий вопросо-ответный стиль госпэл. Твист был в Англии очень популярен, а госпэл почти неизвестен, поэтому публика восприняла музыку группы «Битлз» как сочетание известного ритма с неизвестным вокальным стилем.

Интересен мелодический склад музыки этого ансамбля. Участники его стали первыми использовать английские, шотландские, а также неевропейские народно-песенные лады и интонации[1]. Испытывая на себе совершенно очевидное влияние ритм-энд-блюза, битлзы ввели абсолютно несвойственные блюзу неквадратные и асимметричные мелодические построения.

Постоянный и столь долгий успех группы во многом объяснялся тем, что ее участники непрерывно ставили перед собою все новые творческие задачи. Они впервые использовали инструменты камерного оркестра и отдельные приемы и элементы классической музыки. Многие песни ансамбля оставляют ощущение камерности, интимности, что в то время было беспримерным для громогласного и оглушающего рока.

При записи своих пластинок «Битлз» первым стал создавать альбомы-циклы, объединенные общим замыслом и композиционной завершенностью. В таких альбомах, помимо элементов серьезной академической музыки, нередко используются разнообразные «конкретные» и электронные звуки. Кроме того, эти пластинки являются образцами изощреннейшей техники современной звукозаписи.

Почти все, что исполнялось квартетом «Битлз», было написано участниками ансамбля Ленноном и Мак-Картни. Они пи-

[1] Ряд песен битлзы исполняли на различных языках. Особенно их привлекала индийская культура. Наибольший интерес к ней проявил один из участников ансамбля Джордж Харрисон.

сали и тексты и музыку, отличаясь необычайной творческой продуктивностью. При этом в текстах, которые отмечены чувством языкового стиля и определенными литературными достоинствами, присутствуют интеллект и остроумие, что отнюдь не является традицией рока. Большинство песен ансамбля «Битлз» посвящено любви, человеческим взаимоотношениям. В последние три-четыре года существования группы явно возрастало тяготение к социальным проблемам.

В конце 60-х годов группа распалась. Наибольший интерес представляет, пожалуй, самостоятельная деятельность Джона Леннона, который активно участвует в политической и культурной жизни.

Помимо ансамбля «Битлз» в Англии существовало достаточно много популярных групп. Но единственным составом, который мог конкурировать с ним, был «Роллинг стоунз». С момента своего возникновения «Роллинг стоунз» — «агрессивная», эпатирующая общество группа, нарочито циничная и необщительная. Наиболее яркая и определяющая характер группы личность — ведущий певец Мик Джаггер, чья исполнительская манера отличается подчеркнутой грубостью и эротичностью.

И «Битлз» и «Роллинг стоунз» к концу 60-х годов были поглощены той самой буржуазной коммерческой культурой, против которой они поначалу выступили.

В 1964 году в Англии появилась еще одна обратившая на себя внимание группа, подобно «Роллинг стоунз» культивировавшая традиции ритм-энд-блюза. Это был ансамбль из Ньюкасла «Энималз» с ведущим певцом Эриком Бурдоном, хорошо владевшим негритянской манерой пения. Следует отметить еще несколько бит-групп. Так, «Herman and his Hermits» опиралась на английскую народную музыку. «Who», подобно американской группе «Doors», предпринимала попытки театрализовать рок (группа «Who» поставила рок-оперу «Tommy») и экспериментировала с электронной музыкой. И наконец, группа «Cream» была ведущей в направлении, использующем элементы джаза. Исполнителем, чья музыка, как замечает один из историков рок-музыки, «столь же осмысленна, сколь и неистова», был талантливейший Джимми Хендрикс, черный гитарист, переехавший в Англию из США в 1966 году. Несколько напоминая по манере Джаггера, Хендрикс играл в Англии роль первого «настоящего» блюзового гитариста, хотя стиль его имеет те же самые истоки, что и у других английских музыкантов.

СНОВА В АМЕРИКЕ

С появлением ансамбля «Битлз» рок в изменившемся качестве снова перешагнул через Атлантику и продолжал развиваться в Америке параллельно с английским роком. Крупнейшая фигура американского рока и массовой музыки в целом в 60-е годы — певец и автор песен Боб Дилан. Он значительно расширил возможности рок-музыки на пути создания острозлободневных социальных и политических песен. Песни Дилана уже позволяют говорить о настоящей поэзии, недаром его называют «первым поэтом mass media» (средств массовой информации).

Боб Дилан пришел к року из народно-песенного движения. Его стиль постоянно эволюционировал, все больше отходя от первоначального фольклорного (не без влияния английских групп). Это наглядно проявилось в 1965 году на Ньюпортском фолк-фестивале. К этому времени Дилан уже имел достаточно широкую аудиторию ревностных почитателей, которых поначалу шокировало его обращение к року. Однако ему удалось органично и успешно объединить народно-песенное движение и рок, создав новый стиль — ф о л к - р о к. Уже к концу 1965 года термин «фолк-рок», да и сама музыка такого рода, стал распространяться как среди любителей народной музыки, так и среди почитателей рока. Творчество Боба Дилана оказало огромное влияние и на английский и на американский рок, породив широкое движение социальных песен протеста. В основном это были песни против войны во Вьетнаме и расовой дискриминации (впрочем, социально-политические позиции самого Дилана далеки от четкости и последовательности). Наиболее видными исполнителями фолк-рока являются Пол Саймон и Арт Гарфанкл. Творчество этого дуэта отмечено интеллектуальностью и осознанной социальной направленностью.

В середине 60-х годов на Западе (прежде всего в США) необычайно широкое распространение среди молодежи получила наркомания, главная причина которой — крушение идеалов, утрата реальных целей и стремление уйти от буржуазной действительности. Стали популярными песни, содержание которых было связано с культом наркотиков. Причем, как правило, это фигурировало в текстах завуалированно[1].

Возник даже особый вид музыки, с помощью которого пы-

[1] Так, например, битлзы пели песню под названием «Lucy and the Sky of Dyamonds», в начальных буквах основных слов которой явно зашифровано название одного из сильнейших наркотиков — ЛСД. Речь о наркотиках шла и в других песнях битлзов.

тались воспроизвести слуховые ощущения человека, находящегося под воздействием наркотиков. Подобное искусство, моделирующее ощущения, вызываемые наркотиками, получило название «психоделического» и особенно широко культивировалось в Сан-Франциско. В 1965 году в Сан-Франциско стали очень популярны танцы в сопровождении рок-группы, во время которых на стены зала вокруг танцующих и позади играющей группы проецировались цветные фильмы, слайды, картины и рисунки, создавая непрерывно изменяющееся цветосветовое окружение. Нередко музыкальные и зрительные образы сменялись в одном ритме. Все это должно было вызвать «психоделические» ощущения. Это зрелище называлось «лайт-шоу».

Среди групп Сан-Франциско можно отметить несколько, обладающих достаточно индивидуальной манерой. Например, «Jefferson Airoplane» сочетала элементы джазовой импровизации с традициями народно-песенного движения. Белая певица Джаннис Джоплин находилась под большим влиянием негритянского блюза. Элементы негритянского и «белого» сельского блюза активно использовались группой «Greateful Dead», причем наиболее интересных результатов группа достигла в области инструментальной, а не вокальной музыки, особенно в творчестве ведущего гитариста Джерри Гарсиа.

В этот же период все чаще стало употребляться слово «соул», которое явилось символом усилий негров утвердить свое равноправное положение в области культуры. Стали издаваться специальные газеты и журналы, возникло множество так называемых «соул-общин», артисты называли друг друга «соул-сестра» и «соул-брат». «Соул» — нечто большее, нежели просто музыкальное течение. Движение «соул» отражает растущее самосознание негров и влияет на американское общество.

«Соул» объединяет множество музыкальных стилей, причем исполнителями могут быть не только негры, но и белые. На «соул» очень сильное влияние оказал негритянский певец Джеймс Браун. Его нарочито грубая манера пения, тяжелый, резкий и настойчивый ритм стали характерными для всего направления. Выразителем самобытных негритянских традиций, особенно на ранней стадии своего творчества, является певец и пианист Рэй Чарльз, совмещающий в своем стиле рок, госпэл и джаз. Нельзя не упомянуть также молодую негритянскую певицу Арету Франклин, у которой ярче всего проявляются традиции госпэл и отдельные элементы джаза. В исполнительстве певцов «соул» Уилсона Пикетта и Отиса Реддинга

очень заметно влияние раннего рока. Огромный успех во всем мире завоевали негритянские группы «Diana Ross and Supremes», «Four Tops», «Smokey Robinson and the Miracles» и ряд других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современный рок — очень сложное, необычайно мощное, во многом противоречивое, но, несомненно, прочно утвердившееся явление. Так же, как и в свое время джаз, он оказал и оказывает влияние на все сферы музыки, легкой и серьезной, бытовой и профессиональной.

Благодаря року современная массовая музыка значительно изменилась, насытившись новыми эмоциями, новыми ритмами, интонациями, исполнительскими приемами. Он привлек внимание к фольклору, причем не только к негритянскому и англо-кельтскому, являющимися его истоками, но также и к фольклору любой страны, куда проникал.

За годы своего существования сам рок неузнаваемо изменился, пройдя путь от примитивного рок-н-ролла до образцов подчас высокого музыкального искусства. Значительно эволюционировал основной и наиболее общий элемент рока — его ритмическая основа. Элементарный и однообразный ритм раннего рока очень сильно отличается от значительно более гибкого, сложного, метрически подвижного, нередко с элементами полиритмии современного бита. Необычайно обогатился и усложнился интонационно-мелодический и гармонический язык рока, его инструментарий, формы. Рок в настоящее время делится на бесконечное число направлений и течений.

Некоторые стили рока родились в результате сочетания элементов рока с элементами других видов музыки. В последнее время рок сблизился с джазом, взаимовлияние сказывается очень сильно. В творчестве целого ряда ведущих групп (например, английская «Cream», американские «Chicago», «Blood, Sweat and Tears» и другие) рок и джаз неразделимы. И если в первые годы существования рока мир джаза относился к нему весьма пренебрежительно, то теперь очень многие, в том числе ведущие джазовые музыканты и певцы, исполняют рок и записывают пластинки в этом стиле. Среди них можно назвать таких корифеев джаза, как Майлс Дэвис, Элла Фитцджеральд, Джимми Смит, Дэйв Брубек и другие.

Показательны и симптоматичны взаимоотношения рока как одной из форм бытовой музыки с разнообразными сти-

лями и формами академической музыки прошлого и настоящего. Для современного рока стало обычной практикой использование некоторых инструментов симфонического оркестра или камерных ансамблей. Отдельные произведения рока исполняются в сопровождении симфонического оркестра. Так, например, летом 1970 года Лондонский симфонический оркестр под управлением Артура Фидлера исполнил в одном концерте в Фестивал-Холле произведения Листа, Чайковского и Джона Леннона. Возникло своеобразное направление «Baroque Rock» (рок-барокко). В нем используются элементы старинной музыки и старинные музыкальные инструменты (одна из наиболее характерных для этого направления групп — «Ars Nova»). Наряду с этим, многие группы используют приемы, заимствованные у современной серьезной музыки (электронная музыка, сонористика, алеаторика).

Все чаще музыка рока оказывается непригодной для танцев и требует для своего исполнения и восприятия концертной обстановки. Профессионализм и мастерство ряда исполнителей современного рока достигают высокого уровня. Существует много групп, члены которых имеют специальное музыкальное образование.

Рок давно уже привлек внимание крупных музыкантов. Он по-своему повлиял и на веками устоявшиеся формы серьезной музыки, такие, как симфония, концерт, опера. В качестве примера можно упомянуть поставленный многими театрами рок-мюзикл «Волосы», рок-оперу «Иисус Христос — суперзвезда», рок-мессу Бернстайна. Рок широко используется в качестве кино- и театральной музыки.

В последнее время в рок-музыке стали заметны симптомы упадка. И главный из них — это то, что она стала повторять самое себя, по-видимому исчерпав стимулы для дальнейшего развития. Изначально социальные функции рок-музыки были весьма противоречивы. С одной стороны, — форма бунта молодежи против буржуазной действительности. С другой — та же буржуазная действительность «приручила» ее, используя увлечения молодежи в своих классовых интересах. Те антикультурные, антисоциальные тенденции, которые были заложены в рок-движении, стали использоваться как фактор, отвлекающий от острых противоречий современного капиталистического общества.

Д. Житомирский

МУЗЫКА ДЛЯ МИЛЛИОНОВ

(К методологии вопроса)

1

В фильме Антониони «Блоу-ап» есть две сценки «из быта» — в клубе наркоманов и в концерте энтузиастов биг-бита. Сценки родственны, в сущности это две стадии или две разновидности одного и того же психического феномена. «Тихое» безумие, маниакальное, гипнотическое самоублажение сладким сном наяву в первом случае — конечная цель, во втором — начальная степень гипноза. Магия ритма рождает вначале завороженность, затем «сочувствие» и самоотдачу покачивающейся головы, плеч, рук; постепенно нарастает, долго и блаженно сдерживая себя, как бы наслаждаясь неудовлетворенностью, лавина более активной реакции, безумия буйного; оно жаждет агрессивного движения, которое, повинуясь своей внутренней логике, переходит в оргию разрушения, в абсурд самооплевывания на самой высокой точке «свободы» (гитарист, покоривший толпу, в щепы разбивает свою гитару, концерт превращается в эксцесс массового умопомешательства и буйства).

Эти кадры, конечно, инсценированы, но они вполне натуральны. Режиссер подчеркнул кульминацию, которой в натуре могло и не быть. Однако сущность феномена, и психическая и социальная, от этого не меняется. Сцена остается очень достоверной, близкие ей, почти тождественные, зафиксированы в ряде документальных фильмов, во многих описаниях. Вот одно из недавних, данное американским журналистом, который весьма сочувственно и заинтересованно представляет советскому читателю достижения «нового рока» в США: «И вот из огромных громкоговорителей, размещенных в зале, вырывается лавина оглушительных звуков, усиленных до предела, до боли в ушах. Позади музыкантов вспыхивает яркими красками экран... Публика начинает покачиваться и отбивать такт. Музыка становится все громче и все неистовее. Яркие пятна на экране мелькают все быстрее и быстрее. Обезумевшие слушатели — многие из них даже не в состоянии разобрать слова песен — воют и визжат, они срываются с мест, бегут к сцене, чтобы потрогать своих идолов. Сильнее шум, чаще вспышки света, быстрее темп, пока все это не достигает действительно нечеловеческих пределов. С ускорением темпа публика, нахо-

дясь под гипнозом музыки, уже не в состоянии сдерживать себя, и тогда исполнитель, инструменты, музыка, шум, свет, экран, слушатели, их разум и тело, зал, улица, земля, небо, Вселенная сливаются в одно громадное, оглушительное, ослепляющее, одуряющее переживание» [1].

Статья комментируется эпиграфом из Аллена Гинсберга: «Наша жизнь стала научно-фантастическим романом. Сейчас устарели все революционные идеи и обычные методы воздействия на человеческое сознание». Комментарий — несомненно многозначительный; приводя его, автор, во-первых, ставит описываемые факты — столь, казалось бы, эмпирические и обиходные — в связь с масштабными проблемами современности; во-вторых, он явно пытается выдвинуть позитивную сторону этих фактов, их связь с исторически необходимыми «новыми методами воздействия на человеческое сознание». Не будем с порога отметать принципиальную возможность позитивных наблюдений в сфере современной массовой музыки стран капиталистического мира, к этому мы еще вернемся. Сейчас, однако, в связи с приведенным выше конкретным описанием, хочется подчеркнуть взгляд Антониони на явления, о которых идет речь.

Итальянский кинорежиссер тоже дает концепционное истолкование своих «сценок из быта», и оно существенно отличается по смыслу от эпиграфа из Гинсберга. Сценки органически связаны с главным мотивом фильма «Блоу-ап» и хорошо документируют его. Этот мотив — всеобщая нравственная опустошенность. Пробиться к истине (раскрыть по случайно обнаруженным следам преступление) — нет, это невозможно, говорит нам фильм. Активность героя фильма (мастера-фотографа, пытающегося раскрыть тайну), хотя и напоминает скорее азарт охотника или игрока, погоню за сенсацией, все же устремлена к некоей значительной цели. Те, кто его окружают, лишены даже мнимой целеустремленности. Они заняты только собой, и их пафос — самоублажение. Нравственное — абстракция, наслаждение вполне конкретно, прежде всего наслаждение чувственное, имеющее несложную, но достаточно емкую шкалу — от сладкой удовлетворенности, погружения в пьянящую беззаботность до буйства самовыражения. Зарисовки таких состояний отлично иллюстрируют мысль — «всем на все наплевать». Именно в такой роли включены упомянутые сценки в пессимистическую концепцию фильма.

[1] Костелянц Ричард. Новый рок. Музыка или шум?— «Америка», 1969, № 154, с. 26.

Пессимизм этой концепции прямолинеен. Суета и пустота, подменяющие и профанирующие жизнь, однoплановы: вся картина в какой-то мере сконструирована, вытекает из заранее сформулированного тезиса, который уже затем спроецирован на материал жизни. Но нельзя в этой тенденциозности не улавливать главного — нравственной встревоженности. Эта присутствующая в фильме атмосфера тревоги и является комментарием к сценам «развлечений». И здесь Антониони совсем не одинок.

Так называемая поп-музыка — продукция, которой в цивилизованных странах капиталистического мира напитана жизнь миллионов людей, — предмет горьких размышлений многих музыкантов, философов, социологов нашего времени, в том числе и западных. Впрочем, общественные оценки и суждения в этой области пестры и противоречивы. Те, что идут «снизу», от среды любителей и специалистов легкого жанра, страдают чисто потребительской близорукостью или бездумной, бодрой деловитостью бизнесменов. Оценки, идущие «сверху», от культуры «большой» музыки, чаще всего несут на себе явную печать отъединенности и высокомерия. Проницательные, порою очень глубокие и меткие суждения, как правило, слишком скептичны. Их фатализм, который сам себя ощущает или хочет казаться бескомпромиссной принципиальностью и в этом качестве способен действительно прояснить многое,— этот фатализм вместе с тем таит в себе холод незаинтересованности и предвзятости стороннего наблюдателя. Существенно и другое: музыка, обладающая секретом массовости, специфической простотой, часто лапидарностью структуры, требует от исследователя не меньшей, если не большей, тонкости, нежели сложное произведение классики. С этим не всегда мирится сознание профессионала из мира «большой» музыки, привыкшего к определенной иерархии ценностей, которой, как кажется, должны соответствовать и затрачиваемые усилия мысли, и сложность исследовательского «инструментария». Не отсюда ли лапидарная категоричность некоторых суждений о предмете, требующем терпеливого проникновения вглубь?

Современная поп-музыка — сложный конгломерат жанров, стилистических моделей, способов исполнения. В ее широкий поток вливается жизнь общедоступной эстрады — прежде всего шлягеры популярных певцов, ансамблей, виртуозов-инструменталистов, все притягательное, что исходит от музыки фильмов, радио- и телевизионных программ, от музыкального театра — оперетты и мюзикла. Над созданием и распространением всех этих видов развлекательной музыки трудится ар-

мия профессионалов — и ремесленников, и даровитых мастеров, в том числе немало блестящих артистов с самородными талантами и виртуозной техникой. Будучи, таким образом, отраслью подлинного профессионализма, музыка развлечения вместе с тем давно отслоилась от «большого» искусства. И уже давно марки, критерии, методологические приемы, с которыми принято подходить к симфонии или квартету, малопригодны для анализа музыки развлечения.

Массовая по своей природе, поп-музыка живет по законам, которые коренным образом отличают ее от фольклора. Последнее должно быть подчеркнуто. Фольклор в общепринятом, привычном понимании этого слова (по-видимому, для цивилизованных стран в середине XX века уже требующего существенных поправок) — устное непрофессиональное народное творчество, развивающееся органически, то есть в соответствии со своими внутренними потребностями. Массовость любой народной песни — результат длительной шлифовки ее музыкально-поэтической идеи традицией; в самой же традиции — в норме вкуса и мастерства прочность и стабильность соответствовала их почвенности и постепенности изменения. Конечно, в жизнь народной песни, как и во всякий подобный процесс, вторгались и внешние факторы — исторические, бытовые, художественные; все же главенствовал здесь закон отбора, диктуемый изнутри, мощно сопротивляющийся любому резкому вмешательству, ломке, отрыву от традиции. Отсюда и неразрывная связь в народной песне «истинного» (результата отбора и шлифовки) и консервативного.

Совсем иную картину являет собой современная индустрия «потребительской музыки». Она как будто родственна фольклору своей полной зависимостью от массового вкуса. Но это уже специфическая зависимость предложения от спроса, где органические связи и процессы подменяются деловой инициативой товаропроизводителя. Как известно, изучение и учет спроса, движимые самой острой материальной заинтересованностью, развились в капиталистическом мире до уровня науки. Ей посвящена специальная весьма обширная литература, включающая в себя статистику, социологию, психологию. Особенно большое место уделяется психологическим исследованиям, анализирующим «побудительные мотивы» потребителя в самых разных областях спроса. Интересна одна из резюмирующих статей, знакомящая читателя с итогами нескольких тысяч таких исследований. В числе указываемых здесь главных мотивов и факторов, которыми руководствуется широкий потребитель, находим следующие два, существенные с точки зрения проблематики массового искусства: «Честолюбие — относится к категории чувств, оказывающих сильное влияние на потребителя. Самые различные вещи — косметические товары, автомобили, мебель, бытовые приборы, продукты питания — покупаются в целях обеспечения того, что многие считают «элегантным стилем жизни». И далее: «Широкая известность продукта тоже влияет на эмоции потребителя. Достаточно какому-нибудь товару определенной марки (скажем, пиву, виски, сигаретам) стать популярным, как многие начинают оказывать ему заметное предпочтение. В этом случае, как, впрочем, и во многих других, успех способствует дальнейшему успеху» [1].

Обратим внимание прежде всего на второй из приведенных пунктов: в нем исходный момент того круговращательного движения, которое коренным образом изменило психологию и эстетику массового искусства. Понятие «успех» освобождено здесь от качественной характеристики, выделено как фактор самостоятельный, могущий воздействовать — по крайней мере в известных временных пределах — независимо от того, что именно продается покупателю (конечно, при условии, если это что-то хотя бы на первый взгляд импонирует ему). Но, покуда речь идет о сигаретах и пиве, — перед нами не более чем проблема торговли с ее обычными ухищрениями. Смена симпатий покупателя в этой области лишь самым поверхностным образом касается его духовной личности — разве лишь в сфере «бытовой эстетики». Что же представляет собой в данной связи успех песни?

Конечно, он может быть результатом творческого усилия автора или исполнителя, достигших контакта с самым лучшим, потенциально богатым в слушателе и укрепившим в нем потребность в этом достойном. Но успех может быть и результатом внушения — обманчивого эффекта, вкусовой стадности и особенно нажима рекламы. Контакт с тем, чего ждет и хочет слушатель, необходим и в этом случае. Но внушение эфемерное, демагогическое обычно апеллирует к столь же поверхностной заинтересованности слушателя. А этот «слой» интересов, вкусовых склонностей всегда «наготове», рожденный и постоянно вновь рождаемый стихией потребительского преуспевания и, в частности, новейшими моделями «элегантной жизни».

[1] Янкелович Д. Как определяют запросы потребителя.— «Америка», 1969, № 152, с. 9.

Здесь-то и начинается роковое круговращение. Внушение становится успехом. Успех закрепляет внушенное, способствует дальнейшему успеху, то есть переводит его в норму вкуса. Последняя, приобретая видимость свободного выбора, художественного плебисцита, провоцирует новые акты внушения. Внушения получают новую свободу манипулирования: от имени слушателя, по его «доверенности»; они подменяют его волю, эстетически пересоздают его личность. Пересоздают — в интересах сбыта и в соответствии с идеалами (мифами) «потребительского общества». Известный социолог искусства А. Зильберман отмечает основные средства, с помощью которых провоцируется «успех» шлягера. Во-первых, предварительная реклама, привлекающая внимание исполнителей, фирмы грампластинок, далее — исполнение новинки, которое упорно повторяется и комментируется, затем последующие рекламные извещения и форсирование продаж нот, грамзаписей. В сбыте тиража важную роль приобретает известность исполнителя. «У публики, — замечает исследователь, — возникает вера, будто повторные исполнения обусловлены соответствующим качеством шлягера, но отнюдь не интересами производителя, сбывающего товар» [1].

Отмеченная закономерность здесь, конечно, схематизирована. В реальной жизни, в столкновении многих антагонистических факторов она также не абсолютна в своей власти, как тот математический расчет, согласно которому Ахиллес никогда не догонит черепаху. Все же она делает свое дело. Проникновение в механизм отмеченного «круговращения» необходимо, во всяком случае, для того, чтобы освободить исследование от многих миражей, учиться видеть не то, чем прикидываются факты, но прежде всего то, чем они на самом деле являются.

Именно эта сторона дела часто привлекала к себе внимание Т. Адорно. Пафос его высказываний в данной области — очищение фактов и процессов от всевозможных покровов, от укоренившихся предрассудков, от всего того, чем жизнь в качестве своего рода защитных реакций снабдила и снабжает самое себя [2].

[1] См. Silbermann Alphons. Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie. 1955, S. 172.

[2] Мысли Т. Адорно о массовой музыке содержатся в его книге: „Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen". Frankfurt-am-Main, 1962 (в дальнейшем сокращенно: „Einleitung"); а также в статьях: „Schlageranalysen. Musik-blätter d. Anbruch XI", 1929; „Über-Jazz", Adorno T. W. Moments musicaux. Neue gedruckte Aufsätze, 1928—1962. Frankfurt-am-Main, 1964; „Zeitlose Mode. Zum Jazz", в сборнике „Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft». München, 1963.

В своем критицизме Адорно категоричен и идет до конца, не оставляя никаких лазеек для иного, более обнадеживающего истолкования фактов. За видимой радостью (музыкальный отдых в час досуга) исследователь видит два взаимосвязанных социальных бедствия: во-первых, насилие над личным, узурпацию эстетической личной воли (осуществляемую потому, что такая акция закономерна и вполне возможна в современном «организованном обществе»); во-вторых, возникающий в результате насилия процесс деградации личного; образуется вакуум, который, впрочем, легко заполняется извне, создавая иллюзию полноты и удовлетворенности (по Адорно — «планируемое слабоумие»).

Отсюда, помимо всего прочего, пассивность восприятия. «Нужно слушать без усилий, по возможности одним ухом. Известна американская радиопрограмма, которая называется «Easy Listening»: слушатель должен слегка прислушиваться... Пассивность слуха, которая при этом воспитывается, безболезненно включается в систему всей индустрии культуры в целом, как в систему прогрессирующего оглупления. Эффект оглупления исходит не от отдельной пьесы непосредственно. Но у fan'a, у которого потребность в навязываемой ему пище может доходить до тупой эйфории, жалкого пережитка былых оргиазмов, благодаря всей системе легкой музыки воспитывается такая пассивность, которая затем скорее всего переносится на его мышление и модусы его общественного поведения» [1].

Легко заметить, что Адорно прежде всего интересует не проблема музыки, а проблема личности. Какого человека имеет в виду творец современного шлягера, каким хочет его видеть и почему с такой легкостью обретает взаимность? Ответ Адорно прямолинеен, но заставляет прислушаться: «Шлягеры обращаются не только к lonely crowd, атомарным индивидам. Они рассчитывают на людей несамостоятельных, как бы несовершеннолетних, на таких, которые не способны выразить свои эмоции и переживания, потому ли, что эта способность вообще отсутствует у них, или потому, что она атрофировалась под гнетом табу цивилизации. Они поставляют суррогат чувств людям, разрывающимся между производством и воспроизводством рабочей силы; снабжают их именно теми чувствами, о которых новейшее издание идеала личности говорит, что их надо иметь» [2].

[1] Adorno T. Einleitung, S. 40. Привожу отрывки из «Введения в социологию» в неопубликованном переводе А. В. Михайлова.

[2] Ibid., S. 37.

«Суррогаты чувств» — это не просто имитация или облегченные эрзацы настоящих чувств. Это, если говорить конкретно — имея в виду типовой шлягер, — эстетические подмены и самообольщения. В них действуют совершенно определенные и в каком-то смысле жизненно необходимые функции. Одну из главных Адорно удачно определяет как «функцию утешения». В ней наблюдаются несколько характерных частных проявлений. Одно из них — стремление приглушить ощущение существенного в себе самом и в окружающем. «Они болезненно воспринимают все то, что напоминает им в музыке их самих, что напоминает о сомнительности их существования и возможной катастрофе,— пишет Адорно.— И именно потому, что они реально отрезаны от всего того, чем они могли бы стать, ими овладевает неистовство, когда искусство говорит им об этом» [1]. В этом высказывании, правда, не прояснен позитивный момент, и, если прояснить его, вспомнив мысли того же Адорно о музыке «истинной», которая не убегает от социальной правды, — такое уточнение вряд ли усилит убедительность высказывания. Ведь Адорно апеллирует только к опыту современного элитарного искусства (в музыке — более всего к творчеству нововенцев). Но разве «неутешительность» этого искусства для широкого слушателя обусловлена его социальной правдивостью (даже если не считать проблематичными ее наличие и ее выражение в современной «большой» музыке)? Разве в том, что такое искусство не функционирует в повседневной жизни большинства людей, не играют роль другие его свойства, прежде всего его неконтактность? Обходя этот вопрос, Адорно избавляет себя от одного из самых важных и трудных звеньев проблемы, и концы с концами у него явно не сходятся. Однако он убеждает, когда говорит о фальшивой тенденции массового искусства приглушить, «перекричать» внутреннее, идущее от самоощущения человека.

«Шумный восторг с гиком и ревом, да еще заранее разученный, — он стоит под знаком того, что люди, смеющиеся ржущим смехом, называют юмором. Сейчас нет ничего более скверного, — замечает Адорно, — если только не отсутствие чувства юмора. Вульгарность музыкальных манер, уничтожение всех дистанций, назойливые уверения, что ничто, с чем ты сталкиваешься, не может быть лучше тебя и не имеет права считать себя чем-то лучшим, чем ты есть или чем ты себе кажешься,— все это явления социальные. Вульгарность состоит в отождествлении с той униженностью, которой не

[1] Ibid., S. 39.

в состоянии превозмочь плененное сознание, ставшее его жертвой» [1].

В «шумном восторге с гиком и ревом» вместе с тенденцией приглушения внутреннего присутствует и другой «утешающий» элемент — его можно определить как сублимацию. Сублимируется то, чего на самом деле нет или от чего осталась лишь жалкая тень — внутренняя оживленность, подвижность, непосредственность, стихийность, жизнерадостность.

Сублимацией является и импонирующая причастность к тому, что эффектно, роскошно, модно, в чем, согласно ходовым представлениям, заключается блеск жизни. Адорно прямо связывает с этой функцией успех шлягеров. Он пишет: «Воздействие шлягеров, точнее, может быть, их социальную роль можно описать как воздействие схем идентификации. Его можно сравнить с ролью кинозвезд, императриц иллюстрированных журналов и красавиц на рекламе чулок и зубной пасты» [2].

Сублимируется потребность быть не одному, разделить где-то происходящую небудничную суету. Музыка отлично создает то, что Адорно называет «иллюзией присутствия». Совершенно не важно, какова эта музыка, важно лишь обозначаемое ею «веселье» или, во всяком случае, нечто любопытное, занятное. Психологически очень точны приводимые исследователем примеры: звуки военной музыки, доносящиеся с улицы, или музыка в пустом баре (впечатление: «там что-то происходит», «там живут», превозмогающее будничную скуку). Все это — вечная чужая свадьба для всех» [3].

Своеобразная сублимация связана и с чувством незаполненного времени, точнее говоря,— с ощущением бессмысленности и безрезультатности его протекания. Музыка «расцвечивает поток времени»; «цветные фонарики, которыми музыка увешивает время индивида, — суррогаты смысла его существования». «Убивание времени», по мысли Адорно, в корне противоположно идее высокой музыки, которая хочет создать «образ внутренней полноты». Массовая музыка пародирует это стремление, «она паразитически присасывается к времени», разукрашивая время, она «убивает его» [4].

Сказанное в достаточной мере выясняет направленность критических замечаний Адорно по адресу «функциональной»

[1] Adorno T. Einleitung, S. 39.
[2] Ibid., S. 37.
[3] Ibid., S. 56.
[4] Ibid., S. 59.

музыки (так именно называет он музыку массовую). Нетрудно увидеть связь этой критики с общей концепцией философа. Согласно этой концепции, «истинность», то есть адекватность реальному состоянию общества, достижима в искусстве лишь на пути полного разрыва со всеми предрассудками, иллюзиями и мифами, которые владеют обществом. Такой разрыв он видит только в некоторых направлениях новой музыки. «Истинность» этого рода музыки связывается по крайней мере с двумя условиями: во-первых, с ее сплошной негативностью (ибо всякий «просвет» в истолковании ситуации равносилен для Адорно измене, лазейке для самообмана и сползания в русло «идеологии»), во-вторых, с ее безусловной и радикальной самоизоляцией, умерщвлением всякого соблазна общительности. К этой логической конструкции можно подойти с обратной стороны, и тогда мы получим адорновскую модель «функциональной» музыки. Искусство, которое обращено к миллионам людей, не может быть по природе своей ни негативным, ни эзотерическим. Значит, оно не порывает с коллективными представлениями и мифами, более того, оно утверждает, украшает и распространяет их. Значит, оно не способно к адекватному познанию современности, более того, оно должно быть бесконтрольным и безудержным насаждением лжи и фальши. «Функциональная» музыка, по словам Адорно,— «тест, предъявляемый человечеству и позволяющий узнать, как далеко оно еще пойдет в своем согласии со всем и какие пустые и шитые белыми нитками идеи оно еще может усвоить» [1].

Оба полюса этой логической схемы обладают радикализмом и жесткой определенностью, которые в равной мере говорят о сильных и уязвимых чертах концепции Адорно, притом и то, и другое заслуживает внимания.

Не подлежит сомнению: все, что живо в западном искусстве XX века, в чем пульсирует нравственное чувство, где еще не оборвана преемственная связь с великой духовной традицией прошлого, — все это становилось таким только в русле антибуржуазного Сопротивления. Точнее говоря, — в борьбе против буржуазности «новых времен» с ее усовершенствованными методами порабощенности и с ее усовершенствованной пропагандистской мифологией. Разоблачительная острота высказываний Адорно как раз и связана с этой реально существующей новой стадией Сопротивления. Сила и действенность последнего действительно измерялась его радикальностью. Процесс исторического отбора, проверка на «истинность», жизненность

[1] Ibid., S. 64.

несомненно регулировались наличием или отсутствием компромисса или тенденций, могущих привести к компромиссу. Событиями в искусстве, пусть даже и преходящими по значению, становились только резко прозвучавшие «сигналы тревоги», но отнюдь не среднее, не гладкое, не умиротворяющее. Специфическая для времени неполнота, негармоничность, особая субъективно окрашенная гиперболичность или «чрезвычайная» акцентированность — все это не только не препятствовало событийности факта, но даже естественно согласовывалось с ним. Ибо «сигнал» потому и тревожен, что в звучании его есть повышенная напряженность, исключительность, что он, как сирена или как большой колокол, перекрывает привычные звучания.

Но в отборе по признаку «истинности», действительности играло роль и другое: способность искусства не только освободить сознание от иллюзий, не только показать ад реальности, но и сообщить нечто на тему «что же дальше?». Радикализм, освобождающий себя от этой задачи, уязвим вовсе не потому, что он недобр, не желает быть целителем ран (субъективно он добр с избытком, добр до ярости). Его недостаток в неполноте зрения, в том особом пристрастии, которое рождается чисто дедуктивным мышлением. Истина, пусть хоть и выстраданная, но превращенная в абсолют и затем предписанная действительности, не хочет видеть живой диалектики фактов. Нетерпимость к любым «смягчающим обстоятельствам», которые вдруг да и спровоцируют искру надежды, а там уж недалеко и до «примирения», — такая нетерпимость упорно не замечает других граней явлений и таящихся здесь возможностей. В этом и слепота Адорно, странным образом (хотя и закономерно) соединяющаяся у него с критической зоркостью.

Критика, сводящая сложное к простому, однозначному, бьет мимо цели. Такая критика, если она адресована широкому слушателю, слишком оторвана от его психологии, от его реальных интересов, чтобы быть услышанной и вызвать его собственный критицизм. Она неконтактна, как и породивший ее элитарный тип сознания. Адресованная создателям, теоретикам, организаторам массового искусства, такая критика обнаруживает уязвимость непрактичности, плохого знания жизни, навязчивой дидактики.

О переоценке возможностей элитарного искусства, каким его хочет видеть радикализм Адорно, справедливо пишет Ю. Н. Давыдов: «Все еще остается нерешенным один вопрос: а возможно ли обретение надежды «по ту сторону» безнадежности, доплывет ли корабль «нового искусства» до «того бе-

рега», обретет ли художник, посвятивший себя этому искусству, луч новой надежды «на дне» глубочайшего отчаяния, взорвется ли ад «позднекапиталистического» общества, если у «обыкновенных средних» людей отнять всякую надежду, все идеалы, — поскольку их ассимилирует коварная «индустрия культуры»? [1]

На вопрос о том, правомерна ли абсолютная безнадежность «по эту сторону», — пусть даже и продиктованная идеей неприкрашенной правдивости, — на этот вопрос искусство отвечает убедительнее, чем теория искусства. В той мере, в какой искусство остается самим собой, оно отвечает: «нет». Ибо сама природа художественного мышления, если она не искажена до омертвления, не вытеснена чем-то иным, не терпит однозначности. Искусство одарено зрением, способным схватывать и другие грани целого, и уже одно это проливает свет надежды. Именно это, и только это спасает многое в современном западном искусстве от той судьбы, которую сулил бы им радикализм в духе Адорно, если б он был представлен в своем чистом виде.

Сказанное вполне применимо и к «функциональной» музыке. Все негативное в ней, о чем шла речь выше, — непреложный факт. Не может быть никаких сомнений в достоверности и ценности критических наблюдений Адорно в этой области, каждое из которых заключает в себе актуальную проблему.

При этом несомненно и другое: здесь, как и в искусстве противоположного полюса, явления редко предстают в «чистом» виде, адекватном теоретической модели Адорно. Они сложнее. Соответственно усложняется и задача определения их сущности, их реального функционирования.

...У Джимми Портера, героя известной пьесы Осборна, ярость выражена не только в словесных атаках, но и в «диких» звуках его любимого джазового инструмента — трубы. «Сумасшедший дом, зверинец» — так воспринимает обиталище Портеров благовоспитанная Хелина, и для нее звуки, доносящиеся из комнаты Джимми, — как бы эмблема этого одичания. «Он играет так, словно хочет убить кого-то своей игрой,— очевидно меня», — говорит Хелина, очень точно определяя один из важных стимулов музицирования Джимми. В его оглушительной игре, как и в издевательских филиппиках, проявляется дерзкая нелояльность, жажда оскорбить респектабельность, по возможности спровоцировать скандал («Он дождется того, что скоро вся улица начнет барабанить к нам в дверь», — говорит Элисон). Этот стимул уже сам по себе достаточно сложен: возведенная в принцип грубость, элементарное хамство, которое совершенно очевидно в сценах Джимми с Элисон (I действие), соединяется в нем с решимостью и бескомпромиссностью бунта. Но в музыкальных склонностях Джимми есть и нечто иное. Звуки джазовой музыки — их интенсивность, «пронзительность», яростная эмоциональность — антитеза той беспросветной будничной скуке, которая томит Джимми из вечера в вечер за чтением надоевших газет. «Боже мой, как я истосковался по самому простому человеческому чувству, да, просто чувству», — восклицает Джимми. «Почему бы нам не разыграть небольшое представление? Давайте вообразим, что мы обыкновенные люди и что мы действительно живем на этом свете. Ну хотя бы короткое время... Давайте вообразим, что мы люди...». «Простое человеческое чувство»! Джимми, хоть и проговаривается о своей мечте, но на самом деле колючая проволока скептицизма не дает ему прикоснуться ко всему этому непосредственно (упаси боже согрешить простодушием или чувствительностью). Возможна лишь игра, условное олицетворение (игра в медведя и белочку) или гротеск, самопародирование. Поэтому Джимми ищет отдушину в эстрадном шутовстве. Вот он предлагает воображаемому слушателю выступление комической пары, и приятель Клифф в тон ему объявляет: «Отчаянное веселье! Дикие пляски! Безумный смех!» Такова маска, которой прикрывает Джимми свою уже не реализуемую жажду «простого чувства». Но ведь таков же комплекс внутреннего и внешнего в музыке пронзительно зазывающей трубы: смесь патетики и озорства, скандала и «крика души», жаждущей самовыражения.

Кем стал бы Джимми Портер, если б ликвидировал свою лавочку и отдался внутренним побуждениям? Скорее всего — эстрадником-битлом. И в этом случае Осборн оказал бы значительную помощь социологам поп-музыки.

Явление битлов, как и все вообще движение бунтующей молодежи 50—60-х годов, наилучшим образом свидетельствует о сложности социологического анализа современности. Перед глазами наблюдателя возникает пестрая картина, полная поистине чудовищных противоречий и парадоксов. Польский исследователь, наблюдавший американскую действительность в начале 60-х годов, писал: «Битники... очень разнятся между собой в выборе лекарств для лечения нового „зла века". Есть

[1] Давыдов Ю. Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно.— «Советская музыка», 1969, № 4, с. 111.

такие битники, которые видят спасение в разгуле стихии, в несдержанности поступков, что не так уже редко приводит их на путь преступлений. Другие «ищут решений в католической теологии, в мистицизме, а иные — в последнее время их стало очень много, особенно в Нью-Йорке, — исповедуют буддизм и ждут «сатори», т. е. откровения, которое принесет им мудрость, понимание и примирение с миром... Позитивные программы различны, но негативный пункт один и тот же. Битники не принимают мир в его нынешнем виде — мир, в котором они живут, но за который не несут ответственности» [1].

Главная трудность связана, однако, не с отмеченной пестротой движения, но с тем, что разное в нем неразрывно сплетается и не поддается простой дифференциации, как если бы перед нами была колба с водой и жидким маслом. Один из героев романа Джека Керуака «На дороге» говорит: «Я люблю сумасшедших, таких, которые бешено хотят жить, бешено хотят говорить, бешено хотят спастись, которые хотят сразу иметь всё, которые никогда не зевают и никогда не говорят пошлостей, а всегда говорят, говорят, говорят!». Из настроения, выраженного в этой анархической тираде, проистекает многое — от бессмысленного самовозбуждения и сублимации до организованных акций социального протеста. Необходимо видеть разнонаправленность такого рода проявлений, но нельзя игнорировать всюду присутствующих общих источников общей психологической настройки, что особенно важно при рассмотрении искусства. Ведь перед нами порою одни и те же люди. Сегодня их объединило сенсационное выступление новейшего эстрадного коллектива. Завтра их впечатления от той же музыки соединятся с бурным выражением гражданских чувств.

Именно так и произошло, например, в августе 1969 года на фестивале поп-музыки в Вудстоке (штат Нью-Йорк). Около полумиллиона юношей и девушек расположились в палатках, сараях, под открытым небом. Не умолкали транзисторы и гитары. Выступал один из новейших модных ансамблей с экстравагантным названием «Самолет Джефферсона». Песенный девиз этого ансамбля, звучавший в его программах: «Смотрите, что делается на улицах. Идет революция, идем к революции». В то же время бойко шла торговля наркотиками. Американская печать, назвавшая этот фестиваль «крупнейшим эпизодом в истории», отметила его, главным образом, не как очередное развлекательное сборище, но как факт сплочения молодежи,

[1] Теплиц Ежи. Кино и телевидение в США. Перевод с польского. М., 1966, с. 149.

усиления в ее среде «чувства локтя». По словам рецензента журнала «Тайм», «рок-фестиваль стал своего рода эквивалентом политического форума для молодежи», ибо «молодые люди, не колеблясь, заявляют, что самое рациональное и технически развитое общество привело к расизму и бессмысленной войне в джунглях Юго-Восточной Азии» [1].

Мы отнюдь не хотим довериться благополучному тону этой информации. Магически заражающий характер некоторых видов современной поп-музыки, их перерастание в «вакхические» буйства — явление, вызывающее огромную тревогу. Чрезвычайные состояния, достигаемые с помощью музыки или с помощью новейших наркотиков, несомненно, область современных социальных психозов. Такие состояния аккумулируют и в каком-то смысле высвобождают силы и страсти, подавляемые в повседневной жизни. Эта жажда самовыражения, сама по себе в сегодняшней ситуации искаженная, духовно недоразвитая, стихийна и мутна. И, как во всякой мутной общественной стихии (точнее — стадной стихии), в ней таятся микробы варварского нигилизма, бессмысленного разрушительства — грозные симптомы антикультуры.

Об этом ни на момент нельзя забывать. И все же отдать себя во власть только этого рода наблюдений и догадок — значит упростить проблему. Судьба современной молодежи мира — ее недуги и ее беспокойство, ее потери и ее надежды, ее поиски путей в будущее — все это заслуживает пристального внимания. Однолинейное рассмотрение внутренних стимулов особенно бесплодно, когда речь идет об искусстве. Оно присутствует там, где сознательно или по привычке для каждого явления подыскивается некий однозначный эквивалент. Но сведение оказывается мнимым, комплекс остается непознанным. Между тем картину жизни современной молодежи в искусстве необходимо разглядеть во всей ее реальной сложности и головоломной противоречивости, как бы ни была трудна эта задача.

Обратимся к музыкальной повседневности, взглянем на нее с полнейшей эмпирической непредвзятостью. Вот звучит по радио легкожанровая песенка. Плоский стандарт, к тому же претенциозный и пошлый. Ленивое восприятие примет его как должное, как норму, скорее всего внутренне подыграет этой пошлости. Прозвучит другая песня, тоже недалеко ушедшая от стандарта. Но она не лишена обаяния, в какой-то кульминационный момент заставляет себя слушать уже не как «быто-

[1] Цит. по: «Огонек», 1969, № 38, с. 6.

вой фон», а как нечто самостоятельно ценное. Что-то от ее звучания остается существенное, не иллюзорное, а на самом деле утешающее или «сочувствующее». Эффект намного усиливается, превращается в яркое переживание, если произведение исполнено талантливым, одухотворенным артистом. Ленивое восприятие, не склонное к различению, не задержится на этом факте. Более активное, отзывчивое — немедленно откликнется, закрепит возникший контакт. То может быть и «простой» слушатель, и весьма искушенный, даже скептик, раз и навсегда отвергнувший музыку данного типа, но не успевший еще умертвить в себе художественную восприимчивость (никому он, конечно, в этом грехе не сознается).

Как расслоить второй факт? В нем одновременно присутствуют и компромисс, и сопротивление компромиссу, и вытеснение индивидуального навязанным стандартом, и не прекращающееся вопреки давлению стандарта художественное творчество. Творческий элемент, прорвавшийся в акте сочинения или исполнения песни (либо и в том и в другом), немедленно вызвал акт «сотворчества», то есть духовно активного, заинтересованного восприятия. В этом случае, при всех возможных оговорках, искусство все же выполнило свою прямую функцию, и слушатель, воспринявший его, явился вовсе не марионеткой.

Современное элитарное сознание, как известно, крайне пессимистично оценивает реальную картину духовной жизни массы людей. На то есть определенные исторические причины, о которых здесь не место говорить. Скептическое пренебрежение мотивируется будто бы уже необратимой искаженностью духовного облика современного «отчужденного» человека. Но сфера массового искусства, давая пищу такому скептицизму, на каждом шагу и опровергает его. Ведь жизнь не прекращается. Наоборот, в ситуации, которую Адорно называет «холодом войны всех против всех», — получает некоторые дополнительные стимулы. Если есть горечь одиночества и потребность в разделенном чувстве, если томит жажда деятельности, «бешеной жизни», «настоящей жизни», если существует в воображении праздник и праздничность, — может ли это вовсе исчезнуть в искусстве?

— Нет, — говорит нам требовательный теоретик, — не исчезает, но превращается в одну лишь видимость, в мираж.

— Но что такое применительно к искусству мираж?

— То, чего нет в действительности. Между тем искусство, обманывая, хочет внушить, будто все это существует. Так возникают миражи доброты, сочувствия, уверенности, обоснованного оптимизма, веселья. Миражи — вредные, дезориентирующие.

— Но ведь художники в принципе поступали так и в лучшие времена, в том числе великие художники. Они вовлекали людей в мир представлений и чувств, которые, как небо от земли, далеки были от того, что их непосредственно, повседневно окружало. И мы не называем их творения миражами. Не называем потому, что сами они и их творения были частью реальности, ее лучшей частью.

— Вот именно лучшей частью. Поэтому, идеализируя, то есть воплощая самих себя, они оставались реальностью. Этого никак нельзя сказать о современном массовом искусстве. Вместилище пошлости, бездушия, стандарта, оно копирует худшее в действительности. Поэтому, идеализируя, оно предлагает фальшивку, в лучшем случае эрзац.

— Однако, если бы это искусство не пыталось быть чем-то непохожим на бездушную реальность, если б оно не содержало элемента романтического противопоставления, кому бы оно было нужно, чем могло бы увлечь?

— Увлекая, оно лишь профанирует потребность в искусстве, искажает и в конечном счете умерщвляет самое себя.

Круг как будто замыкается. Но так ли? Только ли тщится массовое искусство дать человеку романтический просвет, а на самом деле мертво и обращается к мертвецам?

Реальная картина жизни искусства дает более сложный ответ на эти вопросы. Велики потери. Неисчерпаемы тиражи фальшивых ценностей. Урон, нанесенный буржуазным перерождением в современном «потребительском обществе», равносилен бедствию. Но в широкой и самой разнообразной среде не иссякает явление художественной одаренности. Оно постоянно проявляет себя в искусстве выдающихся народных музыкантов, ставших признанными мастерами, по-настоящему (без всякого нажима рекламы) любимыми в широкой среде. В их искусстве заключено то, что в менее концентрированной форме присуще большинству людей, — потребность поддерживать в себе человеческое, то есть духовное. Этой потребности «живется плохо»: ее стесняют, нейтрализуют, разбавляют, искажают до неузнаваемости. Но она постоянно возрождается, она в принципе неиссякаема, как творческое ощущение жизни в целом, частью которой она и является. В искусстве «малом» (для многих), как и в «большом» (для немногих), существует свой фронт Сопротивления, хоть он и не так заметен, вырастая изнутри и неся на себе печать массовых предрассудков.

Это последнее как раз и служит камнем преткновения для теории. Теория не очень склонна возиться с явлениями сомнительными, чаще всего подверстывая их («для ясности») к отрицательным. И это понятно: в анализе сомнительных явлений есть опасность сомнительности результатов, в данном случае примирительной компромиссности. Но такой явно нежелательный результат прежде всего обусловлен неполнотой самого анализа, иначе говоря, недостатками теории (искусство, имеющее своим предметом сомнительные явления, порою справляется со своей задачей лучше, чем теория, хотя и принимает на себя в виде расплаты множество несправедливых упреков).

Следует подчеркнуть сказанное выше: противоречивые, компромиссные явления в сфере массовой музыки чаще всего не поддаются простой дифференциации. То, что можно оценить в ней со знаком минус и со знаком плюс,— не два отделимых один от другого слоя, но скорее некий сплав. Как же осуществить важнейшую задачу анализа — выяснить наличие в этом сплаве «радиоактивного» элемента, то есть излучающего собственно художественную, иначе говоря, человечески духовную силу? Инструмент анализа должен уподобиться не ножу хирурга, но скорее счетчику Гейгера, который в любой среде зафиксирует факт излучения и его интенсивность.

2

Метод, о котором идет речь, включает в себя множество аспектов. Обратим внимание на важность одного из них — функционального анализа. Последний сам по себе многообразен. В связи с проблематикой данной статьи следует уделить внимание функциям внехудожественного в искусстве.

Существование таких функций хорошо известно, теоретически же они мало разъяснены. Неизбежно поэтому хоть кратко указать на их двоякое значение.

Материал жизни, постоянно вливающийся в художественное творчество, создает закономерно существующую «пограничную зону» искусства. Здесь его ближайшая питательная среда, здесь идет интенсивный отбор и опосредование становящихся искусством «сырых» элементов. Качественный скачок или преображение, хорошо выражаемые метафорой «чудо искусства», — обычно процесс многоступенчатый. «Чудо», воспринимаемое как магически легкий и единовременный акт, на самом деле результат множества «испытаний» материала — на почвенность, массовидность, духовную емкость, выразительность, «прочность» и т. п. Отсюда весьма сложный, порою

стилистически смешанный характер творчества, активно идущего навстречу новому жизненному материалу. Опыт больших художников свидетельствует: приток новых, «необработанных» элементов может быть сколь угодно широким, он может вторгаться в самые заповедные внутренние сферы творчества и он остается благотворным, обновляющим, поскольку непоколебимой остается верховная власть собственно искусства.

Последнее и является решающим условием. Там, где отсутствует высшая цель и безраздельная власть собственно искусства — его пафос, его особые барьеры и фильтры, там беспрепятственно растекающееся «сырье» становится в той или иной мере подменой искусства.

Таковы две различные, во многом противоположные (хотя и выступающие нередко в странных переплетениях) функции внехудожественного в искусстве.

Роль второй функции (подмена, эрзац) особенно велика в современном массовом искусстве зарубежных стран: именно здесь в процессе социального искажения, обездушивания художественного творчества эта функция не только гипертрофируется, но и порою становится полновластной.

Внехудожественные элементы (в их второй функции) легко прослеживаются и отслаиваются в коммерческом театре, кино, в развлекательной литературе. Не замечаемые благодаря форме искусства, они являются здесь самодовлеющими. Именно они, а не что-либо другое, концентрируют в себе обычно «суть дела», во всяком случае суть, отбираемую и прежде всего ценимую зрителем. Такова, например, рекламная информация, одновременно полезная и лестная, поскольку она приобщает к новейшей модели жизни «на уровне», как бы приглашая участвовать в этой жизни. Это и сплетня, анекдот, сенсация («удивительный случай», «игра судьбы»), скандальность, а также дьявольская ловкость и сила. Все это любимо и ценимо как своего рода тонизирующее средство. Роль такого рода информации приблизительно та же, что пустая застольная болтовня «о том, о сем» — имитация оживления с попутным морализированием и самолюбованием.

В музыке, если рассматривать ее вне связи с текстом, аналогичная функция обнаруживает себя не так отчетливо. Она улавливается лишь как некая гипертрофия, точнее говоря, как сведение сложного целого музыки к плоской однозначности. При такой метаморфозе характерным является воздействие музыки как раздражителя или своего рода «катализатора», ускоряющего или замедляющего психический процесс. Об активной фазе этого процесса уже говорилось выше. Такого рода

активность существенно отличается от того, что можно назвать полнотой чувства или страстью в ее высших проявлениях. Ибо она не произрастает, не напитывается из внутренних источников, но провоцируется извне и нагнетается. Акт внушения обращен непосредственно к элементарным рефлексам. Несколько схематизируя, его можно сравнить с нарастающим воем сирены: тревогу, возникающую и усиливающуюся от этого звука, конечно, нельзя назвать переживанием, это только рефлекторное ощущение опасности.

Пример аналогичного, но более опосредованного воздействия — возбуждение, сообщаемое спортивным болельщикам. Оно ближе к природе художественного впечатления, поскольку связано с драматической интригой состязания и с элементами игры. Все же беснование болельщиков существенно отличается от волнения и творческой увлеченности, рождаемых подлинным искусством. Психическое, рефлекторное безусловно преобладает здесь над духовным[1]. Именно к этому типу воздействия приближаются описанные в начале статьи музыкальные радения.

Противоположный полюс — успокоение — позволяет заметить те же существенные различия. Он тоже может быть своего рода полнотой чувства (что так хорошо выражено в лирической музыке, во многих идиллиях великих композиторов). Он может оставаться только сладкой дремотой. Музыкальная «магия», внушающая это состояние, подобна ритму маятника,

[1] Сказанное, конечно, нуждается в доказательствах, но они далеко увели бы от темы данной статьи. Ограничусь краткими пояснениями. Как известно, игра и зрелище игры исторически не только связаны со сферой искусства, но и нередко сливались с ней в неразрывное целое. Так бывало в весьма отдаленном прошлом, так, возможно, бывает и в наше время в культурах, еще сохранивших живые связи с этим прошлым. Так может быть и в современном художественном произведении высокого уровня, включающем в себя элемент игры. Массовые игровые зрелища в современном конформированном обществе в значительной мере стали сублимацией — соучастием в той стихии «свободного действия», которая крайне стеснена в повседневной жизни. Ослабленность органических связей между «действием» в жизни и в игре психологически примитивизирует последнюю. Игра-суррогат не обладает емкостью духовно целостного переживания. Ее сфера — поверхностные, элементарные импульсы: возбуждение, лихое самодовольство, раздражение, ярость (отсюда необычайная доступность «футбольных эмоций»). Характерно, что у многих типичных болельщиков бурная активность на стадионе или у телевизора сочетается со столь же отчетливо выраженным равнодушием, нечувствительностью в повседневной жизни. В этом — фатальная взаимозависимость суррогата и реальности.

сверчку на печи, но может быть еще менее ассоциативной, уподобляясь анестезирующему воздействию наркотика.

Существует один чрезвычайно распространенный вид функционирования музыки, при котором ее сущность или нейтрализована, или отодвинута на далекий план: превращение музыки в «бытовой фон». Можно без преувеличения сказать, что потребность в таком постоянно присутствующем фоне стала в наше время маниакальной, превратилась в массовый психоз. Почему непрерывно звучащий репродуктор стал нужен людям и дома, и на улице, и в поезде, и на прогулке? Почему этот поток звучания катастрофически проникает туда, где обычно искали тишины и благотворного отвлечения от всего комплекса городской жизни,— в самые заповедные уголки природы? Этот психоз пока еще во многом остается загадочным. Конечно, жадностью к музыке его не объяснишь, так как сплошное слушание несовместимо с восприятием и усвоением музыки как таковой.

Здесь, несомненно, имеет место восприятие не ради его предмета, но ради его процесса, который становится самодовлеющим. Но чем вызвана эта потребность? По мнению одного из авторитетных историков современной музыки Ганса Мерсмана, слушатель испытывает «ужас пустоты», он постоянно включает радиоприемник, так как не может переносить тишину[1]. Эта гипотеза представляется нам близкой к истине. «Пустоту», по-видимому, следует истолковать в данном случае как внутренний, душевный вакуум, особенно ощутимый в тишине. Как правило, неосознаваемый, он томит и требует заполнения. «Фон» создает видимость такого заполнения, освобождает от заботы о пустоте и немоте: при нем можно оставаться вполне пассивным, находясь вместе с тем в русле некоего оживления, которое к тому же вполне апробировано как «долженствующее быть культурным, веселым, разнообразным».

Вероятно, в мании «фона» имеет место еще и страсть к безоглядной, дикарской эксплуатации того, что доступно и что составляет непременный атрибут «культуры». В этом максимализме, субъективно, быть может, вполне и безобидном, давно уже обнаружилась серьезная опасность девальвации музыкальных ценностей.

Еще до массового распространения транзисторов, что обозначило собой новый этап описываемого психоза, Артур Онег-

[1] Mersmann H. Deutsche Musik des XX Jarhunderts im Spiegel des Weltgeschehens. Roderkirchen Rhein, 1958, S. 83.

гер писал: «Нашу жизнь подавляют шумы среды, которая нас окружает. Из-за жизни в этом шуме мы оглохнем в скором времени. Радиоприемник вашей сторожихи или вашего соседа извергает с раннего утра и до полуночи лавину звуков. Это может быть месса си минор (Баха) либо наглое рокотание взбесившегося аккордеона. Эти звуки вас настигнут повсюду... Уж не воображаете ли вы, чтобы человек, выслушавший за день до-минорную симфонию (Бетховена) раз шесть, рвался бы вечером в концертный зал, где за сравнительно высокую плату мог бы послушать ее еще в седьмой раз? Многие учащиеся делают свои уроки, сидя перед включенным радиоприемником. Они привыкают относиться к музыке как к некоему «фоновому шуму», которому сознание не уделяет ни малейшего внимания, или — не больше, чем к окраске стен... Разве мы рассматривали бы картину Веласкеса, если б она бесконечно маячила перед нашими глазами?» [1]

Полезно присмотреться к тому, как не-искусство соединяется с собственно искусством. Постоянный выигрыш первого (чисто паразитический по своей сути) — эксплуатация авторитета искусства.

Во-первых, эксплуатируется авторитет искусства как признанной сферы культуры. Во-вторых, — как «голоса правды», ибо существует исторически сложившееся и во многом заслуженное доверие к искусству как к непосредственному, неспровоцированному отклику на жизнь.

Внехудожественная информация, паразитирующая на искусстве, не только прикрывается его авторитетом, но и пользуется его средствами и специфическими свойствами. Например, его наглядностью и чувственной полнотой, его эмоциональной окрашенностью. Последнее более всего извлекается из музыки: музыка способна эмоционально завуалировать любое содержание, придав ему видимость художественного воплощения.

Из всех этих видов и способов паразитического присасывания к культуре возникает особый феномен, который на немецком языке обозначается словом «китч». Явление давнее, оно в наше время привлекает к себе особенно большое внимание социологов и психологов искусства. Автор интересной книги на эту тему Кристиан Келлер выводит понятие китча за рамки искусства, трактуя его как широчайший по своему распространению и влиянию пласт псевдокультуры. Все усвоенное неорганично, без реально назревшей внутренней

[1] Онеггер А. Я — композитор. М., 1963, с. 31.

необходимости, без проникновения в смысл предмета и без адекватного уровня понимания, усвоенное только потому, что «так принято», — все это превращается в китч. В таком смысле китч становится психологией поведения, формирует представления в области морали, истории, общественной жизни.

По словам Келлера, «китч — общепринятое выражение догматизированного инстинкта», «элемент, цементирующий чувство жизни, потерявшее цельность, разорванное», «попытка связать между собой представления о ценности, возникшие из противоположных побуждений некоей серединной культуры и ставшие непреодолимо противоречивыми». Современный китч, по словам исследователя, «приобретает всеохватывающее значение, поскольку именно наша культурная ситуация обременяет чувство жизни противоречиями, которые для отдельной личности нередко являются неразрешимыми» [1].

Сказанное позволяет лучше понять явление музыки в роли «фона». В таком ее функционировании музыка сама по себе может быть абсолютно неповинной: ведь это бывает и первоклассная музыка. «Фоновая» функция в данном случае результат определенного рода слушания, который можно смело назвать «китч-восприятием».

В зависимости от типа слушания одно и то же произведение может предстать и как глубочайшее творение искусства, и как китч. Во втором случае имеет место — по удачному определению Адорно — «эксплуатация бесполезного», того, «что скрыто от людей, которым оно всучивается, ненужного им» [2]. Нужным оказывается лишь некий побочный продукт этой эксплуатации: иллюзия культурного изобилия и личной причастности к нему — иллюзия успокоительная и лестная.

«Китч-восприятие» классики, а также нового ищущего искусства Келлер иронически называет «маленьким счастьем превратного понимания» [3], и этот шутливый афоризм говорит о многом. Для искусства серьезного, особенно прокладывающего новые пути, «маленьким счастьем» является то, что, будучи понятным не в своей истинной сущности и именно потому не полностью отвергнутым, оно все же обретает некий контакт со многими людьми. «Маленьким счастьем» для широкой воспринимающей среды служит то, что контакт с превратно понятым все же является приближением к предмету восприятия. А степень возможного приближения зависит от

[1] Keller Christian. Weltmacht Kitsch. Stuttgart, 1957, S. 34.
[2] Adorno T. W. Einleitung, S. 52.
[3] Keller Christian. Weltmacht Kitsch, S. 15.

многих условий и может постоянно меняться. В принципе же все ценное в искусстве имеет «открытые двери».

В случае, о котором идет речь, колебание между китчем и собственно художественным восприятием регулируется тем, насколько завеса превратного или неполного понимания становится прозрачной, позволяя сознанию и чувству проникнуть в глубь предмета.

Другая разновидность колебания связана уже с самим объектом восприятия. В нем самом может иметь место сосуществование, переплетение вне- и собственно художественного. В подобных случаях то или иное восприятие лишь избирает, акцентирует наиболее понятную, нужную ему функцию. При этом первостепенно важную роль может сыграть уровень исполнения. В суждениях о популярной музыке это, к сожалению, не всегда учитывается.

Слушая таких мастеров, как Луи Армстронг, Махалия Джексон, Эдит Пиаф, слушая и многих других исполнителей, менее прославленных, но обладающих самородными талантами, никак не возможно связать непосредственное впечатление с теми оценками их жанра, которые обычно даются в музыкально-академической среде. В одухотворенном исполнении материал не только преображается, но и постоянно обнаруживает совсем иные грани. Стандартное становится индивидуализированным. Сентиментальность вытесняется серьезным и сосредоточенным выражением личного и сердечного. Прямолинейно чувственное, эпатирующее приобретает сдержанность и вместе с тем наполненность. Свойственное только таланту чувство меры направляет внимание вглубь, где угадывается истинно человеческое волнение, жажда контакта и слияния в общем романтически приподнятом чувстве жизни.

О такой именно полноте внутренней творческой отдачи — признаке настоящего искусства — писал популярный французский певец Морис Шевалье, вспоминая об Эдит Пиаф: «Ее мучат комплексы, в которых повинны мужество, талант, хрупкое здоровье и своего рода нервное перевозбуждение, потрясающее все это маленькое существо, выдавая себя в испуганном взгляде... Эта женщина расходует на концертах столько сил — ведь она из числа тех, кто играет перед публикой честную игру, — что ее будущее внушает опасения...» [1].

Но «честная игра» вовсе не гарантирует однородности восприятия. Трагедия многих высокоталантливых артистов массовой эстрады (быть может, не всегда осознаваемая) в том, что в их искусстве часто воздействует только «верхний слой». «И я задаюсь вопросом, — пишет Шевалье (по поводу концерта американского джаза с участием известной негритянской певицы Эллы Фитцджеральд), — что чувствуют в глубине души эти поразительные музыканты, чья способность околдовывать «свою» публику порой не спасает от унижений и оскорблений, злобных дикостей, разожженных их собственным исполнением» [1].

Конечно, в подавляющем большинстве случаев такое преображение либо вовсе отсутствует, либо предстает как имитация, неспособная скрыть бедность материала. И если в самом материале отсутствуют прорывающиеся элементы искусства — перед нами обычный тип музыкального китча. Его качественные признаки остаются в повседневной жизни малозаметными. Во-первых, из-за массовой незаинтересованности в различении, во-вторых, благодаря художественному камуфляжу. Эта маскировка лишь подчеркивает обманный характер псевдокультуры: отнятое у людей напоминает о себе и в своем искаженном варианте.

3

Отмеченные выше разнонаправленные тенденции вступают, как правило, в неравную борьбу. В современном массовом искусстве стран капитализма (в его основном русле) живые творческие импульсы вынуждены приспосабливаться, идти на компромисс. В конечном счете зерна подлинно художественного творчества обычно перемалываются и спрессовываются в необходимом для индустрии культуры социально поощряемом стандарте. Закрепление нормы, разумеется, не означает конец процесса, это лишь итог определенного цикла, за которым неизменно следуют новые, с похожей судьбой.

Циклы «рождения и умирания» творческих импульсов в массовом музыкальном искусстве (видимо, не только в музыкальном) можно представить себе как движение по кругу. В этой воображаемой круговой схеме необходимо отметить следующие четыре звена.

Первое звено — возникновение новых творческих импульсов, фаза самая беспокойная, чреватая переменами и столкновениями. Давление стандарта, созданного предшествующими циклами, соединяется с другими факторами, которые вызываются ситуацией самой жизни (ощущение «новых

[1] Шевалье Морис. Мастеровой.— «Советская музыка», 1968, № 3, с. 127.

[1] Шевалье Морис. Цит. ст., с. 124.

времен», смена поколений и т. п.). Поэтому в данном звене постоянно обнаруживается критицизм по отношению к норме. Он выражается и в уступчивых коррективах, в попытках найти новые аспекты в привычном, и в эксцессах «антистандарта». Власть нормы, необычайно сильная и цепкая, приобретает двойственное значение. Она и ограничивает коррективы, нейтрализуя их. Она и «переполняет чашу», стимулируя потребность в резком контрасте, в новом эстетическом лозунге. По мере формирования в первом звене новейших данных, то есть таких новых потребностей и откликов, которые вполне проявили свою жизнеспособность, — эти данные в качестве некоего «заказа» переходят в следующее звено.

Второе звено — формирующийся под влиянием поступившей «информации» новый вариант спроса. Это звено — начало вхождения творчески нового в русло массовости. В нем еще пульсирует недавно родившееся активное начало. И этот пульс ценится: освежающий элемент объективно необходим. Но уже начинается отбор по признаку общезначимости. Новое должно в той или иной степени приспособиться к равнодействующей вкуса, идя на компромисс, эклектически соединяя стандартное с творческим. Если эти уступки недостаточны, новое ищет признания в менее пестрой аудитории; образуются ответвления массового искусства, устремленного к незаурядным целям.

Третье звено — учет и практическое использование новейшей «информации» в текущем художественном продуцировании. Вырабатывается новая рецептура. Откликаясь на «заказ», она вместе с тем несет на себе печать специфического профессионального мастерства, точнее говоря, — профессионального «клиширования». Массовая, стандартная продукция, таким образом, «уточняет» спрос, придавая ему большую определенность, стабильность. Последнее усиливается воздействием рекламы и средств распространения.

Четвертое звено — отстой массового вкуса. Здесь максимум консервативности, мертвечины. Вместе с тем и максимум живучести. Выработанные клише действуют безотказно, внушая веру в их совершенство и стабильность. Укрепившаяся норма с огромной силой влияет на весь дальнейший процесс. Но здесь начинается новый цикл. Первое звено, к которому вернулось круговое движение, многое обесценивает, переплавляет; готовится новая «информация».

Любая схема неизбежно упрощает картину. Отмеченные звенья существуют не только в последовании, но и в одновременности, образуя разнообразные наслоения и перекрещивания. Кроме того, есть много окружающих и сопутствующих явлений. Задача автора состояла лишь в том, чтобы подчеркнуть одну из характерных закономерностей.

Обратимся к историческим примерам.

В годы после первой мировой войны сфера легкой музыки была взбудоражена многими новыми явлениями. Самым крупным событием (не сразу в полной мере понятым) стало мировое распространение джаза. Начинается расцвет мюзик-холла, где новый модный танец (фокстрот, танго, чарльстон и др.), необычные звучания джаза соединяются с элементами цирковой эксцентрики, клоунады. В общедоступном музыкальном театре это время наивысшего успеха нововенской оперетты (Легар, О. Штраус, Фалль, Кальман). Общее во всех этих явлениях — новая, повышенная экспрессия. Она воспринималась как естественный, продиктованный жизнью контраст к старой легкой музыке с ее уже (на новый вкус) пресной, гладкой лиричностью и старомодной кокетливостью.

Резче всего этот контраст выразился в джазе. В нем все было дерзким вызовом привычной эстетике: бешеная ритмическая энергия, ошеломляющая громкость и пронзительность звучаний, «варварски» непосредственная манера исполнения. Это было резко до неприличия, до скандальности и вместе с тем неотразимо в своей увлекательности. Даже такой непримиримый критик джаза, как Адорно, вынужден был констатировать его выразительную силу, «по сравнению с идиотизмом легкой музыки, идущим от оперетты после Иоганна Штрауса». «Атмосфера джаза, — пишет он, — освободила подростков от заплесневелой сентиментальности бытовой музыки их родителей» [1].

Новшества мюзик-холла и оперетты были, как правило, более мягкими. Они освежали прежние стандарты, но не отменяли их. В нововенских опереттах и особенно у ярко талантливого Кальмана таким освежающим элементом явился венгерский фольклор («Сильва», именовавшаяся также «Княгиня Чардаш», «Марица» и др.). Впечатление новизны производил сильно развитый в этих пьесах серьезный драматический элемент, точнее говоря, мелодрама. И то и другое вызывало живой отзвук, казалось эмоциональным пиршеством, но отнюдь не создавало перегрузки для обычной публики опереточных театров. Западная оперетта конца XIX — начала XX века даже в лучших своих образцах оставалась в границах китча.

[1] Adorno T. Einleitung, S. 44.

Уже в 20-е годы полным ходом шла коммерциализация всего того, что входило в моду в послевоенное время. Этот процесс определил и судьбу музыкальной эстрады (в том числе раннего джаз-банда, возможности которого пока еще оставались неосознанными и нереализованными), и судьбу оперетты. Воздействие нового ослаблялось вместе с постепенным исчезновением модной сенсационности и с привыканием к тому, что поначалу воспринималось как повышенно выразительное. Вместе с тем в эстрадно-театральной практике отбирались и «обкатывались» определенные стандарты, прицел которых был наиболее точным и гарантирующим. Итоги этого процесса, пожалуй, отчетливее всего видны в венских экранизированных ревю-оперетках 30-х годов. Они вобрали в себя едва ли не все, чем можно прельстить падкого на эффект зрителя. Не только вобрали, но и в определенном смысле усовершенствовали. Здесь есть и джазовая пикантность, и экзотичность, и «лирика» неотвязного шлягера; здесь же и эксцентрика, и изобильная роскошь нарядов, немного секса и немного плоского остроумия. Все это, отработанное, начищенное до блеска, столь же внешне эффектно, сколь и внутренне безжизненно (поздние образцы оперетт-ревю, созданных по этому рецепту,— фильмы «Девушка моей мечты» и «Ночь перед премьерой» с участием австрийской кинозвезды М. Рёкк).

Более сложной оказалась судьба джаза. Он «проходил по кругу» по крайней мере трижды, обнаруживая все новые и новые возможности и доказывая, что общая для всей индустриализированной музыки закономерность «рождения и умирания» не всевластна. Ранний джаз-банд, все более опускавшийся в 20-е годы до роли обслуживателя танцзалов и ресторанов, возродился в 30-е годы в форме «свинга» или «горячего джаза» (hot-Jazz). Обогативший искусство импровизации, расширивший звуковые средства, выдвинувший первоклассных исполнителей-виртуозов (Бени Гудман, Каунт Бэйзи и др.), «свинг» обозначил собой время едва ли не наивысшего расцвета джазовой культуры. Однако мощный нажим коммерческой эстрады сделал свое дело, стимулируя огрубление и стандартизацию этого жанра. В середине 40-х годов начался новый этап. Трудно сказать, означал ли он подъем на новую ступень искусства, во всяком случае, проявилась тенденция к освежению джазовой традиции. Это были, во-первых, попытки возродить ранний, новоорлеанский джаз, в некоторых отношениях более близкий к народному прототипу негритянской музыки, нежели усложненный «свинг». Это был, во-вторых, так называемый «би-боп», а вслед за ним «холодный джаз», где попытки

освежения шли противоположным путем: здесь достигалась еще большая ритмическая изощренность, при этом музыка освобождалась от традиционной для джаза подчеркнутости ритмического пульса и от чрезмерной экспрессии[1].

Кроме того, джаз в процессе своего развития образовал некоторые сопутствующие явления, то есть такие, которые не могут быть отнесены к основному руслу «потребительской музыки». Одни из них явились следствием интереса к новому явлению со стороны мастеров «большой» музыки. Так возникли некоторые тесно связанные с джазом произведения Стравинского, Пуленка, Мийо, Орика, Хиндемита, Вайля и других (факты эти, хотя и были эпизодическими, очень симптоматичны; в них проявилось несомненное внутреннее родство джаза с исканиями всей «новой музыки» того же периода). Другие сопутствующие явления вышли из недр джазового искусства, развивая самое лучшее, творческое, что в нем заключалось, не давая себя полностью поглотить коммерческой эстраде. Имеются в виду прежде всего такие явления, как творчество Джорджа Гершвина, как исполнительское творчество Дюка Эллингтона и других выдающихся артистов, связанных с негритянской музыкой, прославивших себя, в частности, исполнением классических спиричуэлсов (Мариан Андерсон, Махалия Джексон и др.).

Более чем полувековая история джаза давно уже стала предметом научного изучения. Но литература о джазе поныне демонстрирует множество парадоксально противоречивых фактов и крайнюю пестроту суждений. Этому не приходится удивляться: природа явления противится любой схематизации и однозначности определений. Прав В. Твиттенхоф, который в предисловии к своей книге «Молодежь и джаз» предупреждает: «Те читатели, которые полагают, что можно справедливо оценить сложное явление времени простым «да» или «нет», будут разочарованы»[2]. Но именно такие оценки, склоняющиеся либо к утверждению, либо к полному отрицанию, встречаются особенно часто.

Уже цитированный выше автор книги о китче пишет с большой убежденностью (в которой есть и много убедительного): «Подлинный hot-Jazz, так же как подлинные негритянские спиричуэлсы,— один из немногих, не ставших китчем оазисов выражения. К тому же он спонтанно доступен восприимчивым людям наших дней и не обладающим специальными

[1] Об эволюции джаза см. в кн.: Конен В. Д. Пути американской музыки. М., 1961.

[2] Twittenhoff W. Jugend und Jazz. Mainz, 1953, S. 8.

знаниями... В джазе, не впавшем в фальшь, говорит голос чистой радости динамически-ритмической экспансивности...» Джаз, по словам автора, «поныне является единственным (в данной области) оригинальным культурным вкладом Америки; ирония судьбы по отношению к западной заносчивости состоит в том, что его открыл негр» [1].

Адорно, наоборот, упорно придерживался отрицательной оценки джаза. Массовость этого искусства он считал фатальной причиной его падения: «Чем глубже общественное распространение джаза, тем больше в нем ретроградных черт, тем сильнее он зависит от банального, тем меньше терпит он свободу и порыв воображения» [2]. Оригинальность приемов джазовой музыки, по Адорно, — одна лишь видимость, ибо она крайне лимитирована его массовостью. Постоянно обещая слушателю «нечто особенное, подстрекающее его внимание к тому, что выделяется на фоне серого единообразия», джаз не вправе, однако, нарушать некую предустановленную границу, он должен быть «все время новым» и вместе с тем «тем же самым»; «джаз, как и вся индустрия культуры, выполняет желания, чтобы в то же самое время отказать в них» [3].

Довольно подробно анализируя музыкально-техническую сторону джазовой музыки, Адорно, как всегда, разбрасывает меткие замечания. Очень интересна его мысль о своеобразном соединении в этой музыке динамики и статики. Ритм джаза — некая «вибрирующая неподвижность», «вибрация вносит субъективную эмоцию, но при этом не разрушает неизменности звучания, — так же как синкопа не разрушает основного метра» [4]. Интересно сравнение ритмического принципа джаза с работой циркового эксцентрика; в обоих случаях действует одна и та же модель: «следовать закону, но быть иным» [5]. Иначе говоря, и тут, и там имеет место своеобразная игра «нарушений», которая предполагает особую подчеркнутость нарушаемого (в музыке — пульсирующего отсчета времени).

Здесь Адорно близко подходит к тому, что действительно проливает свет на специфическую силу джазовой музыки. Но ход его рассуждений совсем иной. Проявление субъективного в джазе — сплошная иллюзия. То, что кажется в этой музыке «личным», прорывающимся сквозь предустановленное «общее», на самом деле лишено каких бы то ни было потенций.

[1] Keller Chr. Weltmacht Kitsch, S. 71—72.
[2] Adorno T. Über Jazz, S. 91.
[3] Ibid., S. 124.
[4] Ibid., S. 86.
[5] Ibid., S. 111.

Оно неполноценно, так как порождено тем же «общим» в качестве реакции страха или отчаяния. Рождаясь, оно сразу же поглощается «общим», вливается в некий массовый самогипноз.

Поэтому не иначе как с ехидным скептицизмом оценивает Адорно разговоры о творческой природе джазовой импровизационности. В основе ее не свободная воля, а весьма узкий, регламентированный круг приемов. Это «псевдоиндивидуализация», которая призвана замаскировать стандарт. «Чем больше берется слушатель в ежовые рукавицы, тем меньше он должен это замечать» [1].

Адорно на каждом шагу прикасается к каким-то граням истины. Однако это лишь строительный материал для его общей, весьма надуманной концепции. Последняя, коротко говоря, состоит в отождествлении двух элементов джазовой музыки — пульсирующего метра и соединенного с ним «нарушающего» ритма — с понятиями «коллективного» и «индивидуального» или «несвободы» и «свободы». Цель же такого отождествления — представить данный тип музыки как детерминированное отражение того, что имеет место в реально существующем порабощенном обществе. В данном случае свойственная вообще Адорно склонность к прямолинейным социологическим уподоблениям принимает форму почти фантастического своеволия.

Доказывать несостоятельность такого метода — значит ломиться в открытые двери. Можно понять и принять только исходные стимулы исследователя: его общий социальный критицизм, его желание обнаружить социальные «смыслы» в самой материи художественного произведения. Но всякое поползновение обращаться с этой материей «напрямик» — рассекать неделимое и отождествлять неадекватное — в научном отношении бесплодно.

Действительное объяснение некоторых загадок и парадоксов в судьбе джаза — удивительного диапазона его падений и взлетов, странной разнонаправленности его социальных и психологических воздействий — задача весьма сложная. Она поддается решению лишь при глубоком внимании к джазу как к феномену искусства, вовсе не моделирующему, но специфически опосредующему жизнь. О многом говорят происхождение и развитие джаза. Разработка этого вопроса в современной научной литературе помогает понять и внутренние перемены, гипертрофию некоторых аспектов в жизни джаза, и многообразие связанных с этим общественных реакций.

[1] Adorno T. Über Jazz, S. 124.

Очень важно разобраться и в стилистической реформе джаза. В техническом отношении она достаточно подробно выяснена. Совершенно очевидно и то, что в истории массовой городской музыки за последние приблизительно сто лет это была реформа первостепенного значения. Независимо от эволюции джаза, как такового, реформа эта так или иначе повлияла на все области популярного музыкального искусства. И влияние это уже теперь не объяснишь модой, ведь моды много раз менялись, но некоторые элементы, возникшие в джазовой музыке, сохранили свое устойчивое влияние. Что же именно оказалось в джазовой реформе жизнеспособным, психологически и художественно необходимым для современной массовой музыки? Что впиталось, а что оказалось преходящим? И какова действительная художественная емкость этих стилистических приобретений?

Пытаться хотя бы сжато развить эти проблемы в рамках данной статьи уже не представляется возможным.

4

Условия, сложившиеся после второй мировой войны, вызвали новые перемены. Снова «по кругу» устремились некоторые живые творческие импульсы.

В области популярного музыкального театра все более стал выдвигаться мюзикл. Судя по тем немногим образцам, которые известны автору этих строк, мюзикл не имеет единой эстетики и установившейся традиции. Он широко использовал эффектную зрелищность оперетты-ревю, самые разнообразные жанры и выразительные средства музыкальной эстрады (включая и джаз). Вместе с тем американский мюзикл, начиная с 50-х годов (особенно после «Вестсайдской истории» Бернстайна, 1957), в ряде случаев проявил заметное тяготение к серьезной сюжетике, к углублению реалистических элементов. Наметилось использование элементов оперного искусства, которые в ином драматургическом контексте, освобожденные от некоторых сковывающих условностей, обнаружили новые возможности.

На музыкальной эстраде джаз явно уступил свое лидерство солистам-песенникам. Центральной фигурой становится исполнитель песен, чаще всего тесно связанных с народной традицией. В США большое влияние приобретает движение «фолкников», среди которых многие выдвинулись, в частности, как продолжатели искусства Поля Робсона, пропагандисты «песен протеста». Напомним прежде всего имя Пита

Сигера — основоположника современного политического фольклора Америки. Назовем Вуди Гафри, Джоан Байэз, Джерри Силвермена, Боба Дилана. В Англии к тому же направлению примыкают певцы Леон Россельсон, Берт Дженш, Джонни Хендл. Во Франции наблюдается новый подъем искусства шансонье: вслед за Морисом Шевалье, хранителем старой традиции французской песни, завоевывают широчайшее признание Эдит Пиаф, Серж Реджани, Жильбер Беко и др. Непосредственным продолжением явилось возникшее в Англии в 1960 году движение песенников-битлов, вскоре получившее мировое распространение.

Исключительно велико значение новых песен гражданского протеста. Как известно, этот род массовой музыки имеет прочную традицию — и дальнюю (песенники французских революций), и близкую (прежде всего опыт антифашистской песни периода Сопротивления). Создатели политической песни, как и прежде, вдохновлены мыслью и страстью дня сегодняшнего. Их темы — те же, что бурлят на страницах печати, в диспутах молодежи, на демонстрациях: борьба за мир, борьба за права народов против узурпации этих прав, протест против войны во Вьетнаме. Песни гражданских чувств являют собой резкую противоположность стихии массового развлекательства, движимой коммерческими стимулами. Юная Джоан Байэз стала знаменитостью без всяких усилий со стороны рекламы. Она покорила многотысячную аудиторию только своей правдивостью, умноженной на талант, то есть силу художественного воздействия. Последнее необходимо подчеркнуть. Талантливейшие из творцов гражданских песен создают не примитивные агитки, но песни, способные взволновать сердце слушателя. Они ищут контакта с аудиторией на путях искусства, чутко улавливая в сегодняшней массовой музыке все живое, обладающее действенной выразительной силой. Не удивительно поэтому, что создатели «песен протеста» пользуются в своем творчестве некоторыми художественными находками джаза и новейшей поп-музыки.

Среди певцов молодого поколения многие вышли из демократической среды, были музыкантами-любителями, украшавшими досуг таких же точно, как они, молодых людей и хорошо знавшими, для чего нужна им песня. Стоит прислушаться к рассказам этих артистически впечатлительных людей (в частности, некоторых французских шансонье) об их юности. Возникают картины столь же обыденные, сколь и значительные по своему смыслу: они ведут нас к глубинным истокам искусства.

...Жизнь унылой улицы какого-нибудь рабочего поселка вдруг словно озарялась звуками гитары, напевами бродячих музыкантов. Особое очарование таили в себе песни цыган. В них, как казалось, звучали боль и тоска погруженных в ночную темень кварталов. Но вместе с печалью они несли утешение и надежду. Эти песни улицы, порою яркие, как цветы, неиссякаемые в своем чувстве жизни — и в веселье, и в нежности, и в гневе,— внушали веру в иное, лучшее будущее, которого нужно дождаться, которое необходимо отвоевать.

Песня, способная откликнуться не только на боль и тоску, но и стать вестником надежды, никогда не умиравшая, вновь стала особенно нужной в годы войны и в последующие годы.

И конечно же, она явилась и развивалась в обличьях своего времени, в той или иной степени слившись с элементами модной эстрады, отстаивая себя и одновременно подыгрывая дешевому вкусу. Новая песенная эстрада уже давно пошла «по кругу». Давление рекламы, шум и суета сенсационных успехов, психоз подражаний, стихия массового развлекательства — все это уже в немалой степени исказило собственно творческие побуждения (эклектика, внутренняя разноголосица совершенно очевидны в творчестве музыкантов-битлов, в движении американского «нового рока»).

Впрочем, «круг» еще не завершен, чем, видимо, и объясняется сбивчивость и противоречивость критики новой эстрадной музыки Запада.

■

Подведем итоги. Массовая музыкальная культура в странах капиталистического Запада — арена, где сталкиваются (чаще всего скрыто) противоборствующие силы. В узком плане их можно определить как борьбу не-искусства с искусством. В широком социально-психологическом плане — как борьбу духовно-творческого начала, общечеловеческой «доброй воли» против враждебного им принципа «потребительского общества», иначе говоря,— против антидуховной, античеловеческой природы буржуазного строя.

Факт этой внутренней борьбы нередко игнорируется. В одних случаях создается картина мнимого благополучия, а искаженное, неполноценное, порочное оправдывается как необходимый вариант современного и актуального в искусстве. В других случаях, наоборот, уродливым социальным явлениям придается абсолютное значение, воздействие их рассматривается как всепоглощающее и непреодолимое (такова именно

позиция Адорно). И та и другая позиции, несмотря на их явную противоположность, приводят к одному и тому же результату — к отказу от вмешательства. Особенно парадоксальным является такой результат для концепций, движимых антибуржуазным критицизмом. Их активность носит только негативный характер, до судьбы реальных людей в реальных условиях им в сущности нет дела. Поэтому острая социальная критика типа адорновской может быть лишь составным элементом анализа. Она должна войти в более сложный методологический комплекс, способный уловить не только силы зла, но и силы ему противоборствующие.

Среди явлений современной массовой музыки Запада самой сложной для анализа является «средняя зона», то есть те случаи, где причудливо соединены, точнее говоря, слиты противоречивые элементы. Распознать сложную структуру таких явлений — значит прежде всего уловить их человечески духовную «радиоактивность». Разумеется, никаких рецептов для такого рода анализа не существует. Здесь, как и вообще в художественной критике, арсенал знаний и умений должен быть соединен с глубокой художественной интуицией. Критику искусства надлежит — и тут уж ничего не поделаешь — в какой-то мере владеть методом самого искусства, его удивительной способностью постигать явления в их целостности и многозначности.

По-видимому, многое может подсказать именно опыт искусства, особенно же опыт тех художников, которые, подобно, например, Достоевскому и Толстому, вторгались в самые непроходимые чащи человеческой запутанности и противоречивости.

Из современных западных художников в данной связи особенно хочется назвать Феллини. Думается, что образ кинозвезды Сильвии в «Сладкой жизни» можно воспринять как своего рода олицетворение целого огромного пласта массового искусства, ставшего «роскошным» продуктом художественного бизнеса. Феллини не только не сгладил, но, наоборот, всемерно подчеркнул чудовищную пошлость, суетность этой блистательной дивы. Сильвия — часть той общей «панорамы траура и руин», то есть панорамы современного «процветающего» общества, которую режиссер, по его словам, хотел нарисовать в фильме. Но вот случилось чудо, чудо искусства: и Сильвия, и другие, ей подобные, оказались не только самими собой, но и чем-то иным, от чего исходит вибрирующий свет и тепло. Феллини пытался прокомментировать эту трудно объяснимую метаморфозу в заметке о «Сладкой жизни»: «...в моем фильме

есть, как мне кажется, атмосфера легкости и приятности благодаря тем постоянным изменениям каждого лица, каждого образа, каждой ситуации, тем постоянным перевоплощениям, которых мы стремились достигнуть в фильме, благодаря нашим попыткам сделать все в нем таким, чтобы просвечивала его внутренняя сущность». Феллини напоминает опыт классического автора Ювенала, «у которого сквозь сатиру всегда проглядывает радостное лицо жизни; автора, подобного фокуснику, волшебнику, который любит жизнь...» [1]. Интуиция художника подобным же образом расширяет и его собственную задачу социального критика. Феллини показывает, как из павлиньих перьев «сладкой жизни» вырывается стихийный, неуемный порыв к жизни настоящей, нестесненной и неискаженной и как он трагически сталкивается с «панорамой траура и руин».

Вмешательство в процессы, о которых шла речь, немыслимо без трезвого критицизма, но также и без веры во внутренние духовные силы массового искусства. Оба условия возможны лишь при углубленном подходе к предмету, исключающему какие бы то ни было предвзятые и догматизированные решения. Анализ должен давать и непрерывно обновлять реальную картину жизни искусства...

[1] «Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания». М., 1968, с. 179.

ВЗГЛЯДЫ И МНЕНИЯ

Т. Н. Хренников,
лауреат Ленинской премии,
народный артист СССР

Примечательная тенденция новой западной музыки — это поворот многих композиторов к политической проблематике, поиски компромисса с широкой аудиторией, в особенности с молодежью. В новейшем музыкальном творчестве, в том числе авангардистском, наблюдается прямое воздействие так называемой поп-музыки, то есть бытовых форм массовой музыки, популярной в широчайших кругах молодежи. Многим импонирует умение молодых певцов и гитаристов втягивать массы слушателей в действие, доводить их до высшей взволнованности и экстаза.

Известно, что в массовом движении поп-музыки отчасти проявился протест молодежи против общества потребления, против войны во Вьетнаме, против жестокой власти монополий. Под влиянием этих течений заметно усилилась своеобразная «политизация» новой западной музыки.

Это дало и какие-то положительные плоды для развития современной музыки, по-новому поставив проблему взаимоотношений между композитором, исполнителем и аудиторией.

Однако сама атмосфера коммерческого ажиотажа, бездумной погони за модой, развращающее влияние угодливой критики — все это создает благоприятную почву для произрастания пустых, нарочито антихудожественных явлений.

(Из выступления на V съезде Союза композиторов СССР.)

В. П. Соловьев-Седой,
лауреат Ленинской премии,
народный артист СССР

Каждый художник стремится завоевать аудиторию, найти контакт с ней. Это жизненная основа творчества. Не столь важно, какими средствами это делается, играют ли на саксофоне, на рояле или на электрогитаре. Проходит время, средства меняются, а суть вопроса остается. Поэтому мне безразличны все эти новые термины — бит, биг-бит, рок и т. д. Это дело теоретиков.

Музыка непосредственного общения с народом — это вся история советской песни. Песни братьев Покрасс отвечали настроениям людей, находили отклик в их сердцах, великолепно распевались. Так было и с песнями Дунаевского, отразившими время становления и расцвета нашего государства. Во время войны тоже была музыка, которая имела подлинный контакт с солдатами, с народом.

В последнее время мы часто говорим, что наш народ вырос и поэтому песня должна отличаться достаточной сложностью образов, и словесных, и музыкальных. Стали появляться песни-раздумья, песни-баллады, философские песни. Да, музыка развивается. Но у массовой аудитории неистребима потребность в простой, ясной, доступной музыке, в песне для пения. И если композиторы-профессионалы не всегда оперативно отвечают этой потребности, то вакуум все равно заполняется то ли извне, то ли собственными силами, самодеятельностью, всякого рода бардами и менестрелями. Сегодня этот вакуум заполнен песнями гитарных ансамблей.

Что можно сказать о поп-музыке нынешнего образца, которая пришла к нам с Запада? Что в ней неприемлемо для нас? В первую очередь, идеологическая сторона. Даже в песнях протеста есть некое неуправляемое, анархическое начало. Во-вторых, открытая сексуальность, которая отвлекает молодежь от социальной борьбы. В этой музыке сильно действует на слушателя то, что я бы назвал «шаманством» (хотя, как это ни удивительно, завораживающее начало, доведение до экстаза есть в музыкальном фольклоре разных народов). Но мы же не можем строить искусство по принципам инстинкта. Если мы пойдем на поводу у инстинкта, то вскоре превратимся в стадо зверей. Однако достоинство поп-музыки в том, что она умеет завоевывать массовую аудиторию, особенно молодежь.

Я считаю, что мы, советские композиторы, работающие в области освоения человеческих душ, не имеем права терять контакта с нашей молодежью. Надо современным, понятным для молодежи языком проповедовать наш образ жизни, наши устремления, нашу идеологию. Необходимо всегда помнить о том, что мы хотим вырастить человека, который бы обладал лучшими качествами человека будущего.

(Запись беседы вела Э. Фрадкина.)

А. П. Петров,
лауреат Государственных премий,
народный артист РСФСР

Я считаю, что сегодня каждый композитор, живо заинтересованный в действенности музыкального искусства, ищущий новые современные средства выражения, не может обойти вниманием явление, которое имеет разные названия, но суть которого вполне очевидна. Будем называть его поп-музыкой.

Первое, что кажется особенно впечатляющим, — это масштаб распространения поп-музыки, ее массовость. И современного композитора это не может не волновать. Поп-музыка — самая распространенная из всех видов бытовой музыки. Никогда прежде музыка не имела такой огромной аудитории, таких залов, стадионов, полей. В этом смысле с ней может соперничать, пожалуй, только футбол, да и то, вероятно, останется в проигрыше. На одно из последних выступлений Боба Дилана в Чикаго было продано три миллиона билетов. Эта музыка собирает столько людей, сколько не может собрать ни джаз, ни шансон, ни танцевальный оркестр.

В чем же причина такого успеха? Не берусь дать исчерпывающий ответ на этот вопрос. Видимо, это в компетенции не только музыкантов. Но мне, как музыканту, кажется очень

существенным простота и доступность поп-музыки. Даже при всей сложности ее некоторых образцов. Например, все песни ансамбля «Битлз» могут спеть и сыграть другие. Почти всегда при воспроизведении можно сделать такой отбор, что сохранится суть. Таким образом возникает столь психологически важное ощущение приобщения, личного соучастия. Такое не было возможно даже с джазом, не говоря уже о Бахе или Бетховене.

Сам этот факт вызывает профессиональную заинтересованность и любопытство. Мне кажется, что в этой музыке есть черты, сближающие ее с фольклором. Не исключено, что то место, которое занимал фольклор, народная песня в XIX веке, сегодня занимает поп-музыка. В некотором смысле ее можно расценивать как современный фольклор.

В мелодике поп-музыки заметен фольклорный принцип. Это стремление к краткости и афористичности основной темы, рассчитанной на броскую подачу без особых подробностей. Гармония опирается на натурально-ладовую основу почти без альтераций, септаккордов, нонаккордов (что в высшей степени не свойственно джазу).

И что мне кажется самым существенным и самым привлекательным для музыканта — особое строение музыкальной формы. Здесь — отход от академических принципов строения формы, которые заложены даже в самых сложных произведениях крупных мастеров. Форма в поп-музыке подчиняется не схеме, а естественному эмоциональному движению. То, что с академической точки зрения может показаться алогичным, оправдывается непосредственностью самовыражения в форме. Если классический песенный период в восемь тактов эмоционально израсходован за пять тактов, то для поп-музыки нет потребности в лишних трех «грамотных» тактах. Когда в этой музыке кончается изложение темы, то импровизация отнюдь не сковывается жесткими рамками «квадратов», как это имеет место в джазе. Главная задача — непрерывное эмоциональное напряжение, которое достигается непредугаданностью, непредусмотренностью, нестандартностью. Поэтому столь отличаются музыкальные формы у разных исполнителей в пределах этого направления. Если на ранней стадии существовала большая связь со стандартами песенной формы, то в последнее время, начиная с Хендрикса, групп «Махавишну», «Сантана», форма свободной композиции стала преобладающей. В результате поп-музыка в чем-то разрешает традиционный конфликт композиторского творчества — между стремлением к самовыражению и законами формы.

Композитор, желающий расширить возможности современного оркестра, найдет немало поучительного в поп-музыке, в которой также много экспериментируют с тембром.

Что же касается вопроса о поп-музыке и ее связях с советской песней, то здесь нет простых и однозначных ответов. Разумеется, нельзя слепо перенимать то, что делается на Западе. Но есть в поп-музыке и нечто такое, что может быть полезно и нашему искусству. Нас, советских музыкантов, не может не волновать тот факт, что прямое обращение посредством поп-музыки к миллионам позволяет широко распространять политические и социальные идеи. Тем более что поп-музыка общается со слушателем не пассивно (что, к сожалению, нередко встречается в нашей советской песне), а способна эмоционально заразить, увлечь.

(Запись беседы вела Э. Фрадкина.)

Б. А. Арапов,
народный артист РСФСР,
профессор

В 30-е годы я интересовался джазом. Как-то мне в руки попал сборник песен американских негров. Меня поразило интонационное и ладовое богатство этой музыки. Как далека она оказалась от знакомых мне образцов ресторанного джаза, где все упрощено и удешевлено! Тогда же я с энтузиазмом взялся за сочинение цикла «Негритянские песни протеста». Оркестр Утесова исполнил вскоре четыре обработанные мною песни и увертюру на негритянские темы. Мне еще доводилось писать джазовую музыку, например, блюз для фильма «Победители ночи». Но дело не только в моем личном опыте. Я понимаю, что не может быть случайным то, что джаз оказал сильное воздействие на серьезную музыку нашего века. Крупнейшие мастера XX столетия в своем творчестве так или иначе соприкоснулись с джазом: Рахманинов, Равель, Стравинский, Мийо.

И вот теперь нечто подобное, по-видимому, происходит с той музыкой, которую называют поп-музыкой. Ее лучшие образцы также отличаются от пошлой и дешевой эстрады оригинальностью, свежестью. Правда, достоинства этой музыки совсем иные, чем у джаза. Прежде всего, она по своей природе вокальная, все идет от пения, от человеческого голоса, в отличие от джаза, где даже пение инструментально. Меня привлекает поп-музыка четкостью своей мелодической основы, напоминающей в чем-то старинный «кантус фирмус». И что

еще очень важно, она несет собой новое качество эмоциональности, видимо вызванное потребностями нового времени.

Очень интересно сочетание элементарных приемов с приемами современной музыки, иногда прорывы в сонористику, в алеаторику. В этом направлении можно обнаружить совершенно разные истоки: и старинная европейская музыка, и Восток, и национальный фольклор. Сознательное сочетание, казалось бы, несочетаемого, если оно органично, если объединено общей идеей, воспринимается сегодня как характерно современный принцип и широко используется не только в поп-музыке, но и в академическом искусстве.

На одной из живописных выставок я видел любопытную картину, она была выполнена почти как фотография, и вдруг резкий мазок, сдвиг — и все приобретает иной смысл. Подобное ощущение у меня иногда вызывает поп-музыка, где банальное зачастую становится интересным.

Мне кажется, что сочетание сложности и простоты вообще одна из главнейших целей современного музыкального искусства. Меня привлекает это качество в сочинениях таких наших композиторов, как Тищенко, Пярт, Щедрин. Я тоже ищу в этом же направлении. Открытая демократичность необходима сегодня в музыке.

(Запись беседы вела Э. Фрадкина.)

А. А. Чернов,
композитор

Вглядываясь в такое явление, как гитарные ансамбли, нельзя не заметить одно обстоятельство. В наше время среди любителей музыки почти отсутствует домашнее музицирование, игра в четыре руки на рояле или пение под фортепианный аккомпанемент. Для домашнего быта грампластинки предлагают любителю в огромных количествах многочисленные варианты исполнения любой музыки. Для участия в любительских ансамблях высокого уровня, например в крупных джазовых оркестрах, не говоря уже об ансамблях академического плана, большая масса любителей музыки мало подготовлена. Любителю музыки чаще всего предлагается позиция наблюдателя или в лучшем случае знатока-коллекционера, но не участника воспроизведения музыки. А в молодые годы такая позиция не самая увлекательная.

Гитарный ансамбль типа современного биг-бита необычайно упрощает дело. Кусок фанеры или плотного картона с натянутыми струнами, сравнительно несложное электрооборудование вполне доступны для приобретения. В небольшом ансамбле предусмотрено четкое разделение функций: один исполняет тему, другой играет типовые аккорды, третий — бас. Возможны и другие комбинации. Выполнение каждой из этих задач требует известной музыкальности, но не предполагает особой техничности, а тем более виртуозности. Зато появляется возможность удовлетворить потребность в музыкальном общении, в воспроизведении музыки собственными силами. Думается, что это обстоятельство играет далеко не последнюю роль в популярности подобных ансамблей в молодежной среде.

Конечно, любая мода может быть объяснена не одной-двумя причинами. Увлечение гитарными ансамблями порождено, вероятно, не только тягой к несложному групповому музицированию и некоторым разочарованием в джазе. Но ведь анализ очередного «каприза моды» для нас не самоцель, не предмет для исчерпывающего исследования. Нам в анализе моды достаточно нащупать некоторые из существенных ее причин, чтобы обдумать возможности управления модой. А иначе, если мода неуправляема, можно ли всерьез говорить об эстетическом воспитании масс и не сведется ли львиная доля воспитания к борьбе с модой, к поискам иммунологических средств против моды? Управлять процессом во многих случаях целесообразнее и удобнее, чем бороться с ним.

Вспомним опыт сравнительно недалекого прошлого — с джазом. От джазовой моды мы поначалу оборонялись, а мода навязывала нам дискуссии на разных уровнях, вплоть до пленума Союза композиторов СССР, на которые мы обычно выходили, мало зная о джазе как таковом. Отсутствие достаточно достоверной и доступной информации делало джаз приманкой для определенных кругов молодежи хотя бы потому, что лестно быть в позиции знатока той области, о которой мало что известно даже в профессиональной среде. В такой ситуации легко высказывать суждения о музыке и исполнителях, не заботясь по поводу обоснованности суждений, ибо критериев компетентности, по сути дела, нет, они теряются в дебрях рекламной фразеологии, без которой не мыслят обходиться даже многие из тех, кто действительно понимает и знает джаз. Если поверить утверждениям известных зарубежных авторитетов в области джаза, то почти все заметные исполнители в истории джаза заслуживали следующих оценок: гениальный реформатор, моцартовское дарование, вдохновенный первооткрыватель.

И вот наступил момент, когда некоторые музыкально-общественные круги в Москве, Ленинграде, Таллине решили

принять участие в разного рода джазовых фестивалях и смотрах, фирма «Мелодия» выпустила несколько дисков с записями советских джазовых музыкантов и их пьес, в массовой периодической печати появились статьи и очерки, рассказывающие в самой сжатой форме об истории и об особенностях джаза, подобного рода информация заняла заметное место и в программах радио и телевидения. Но и этих немногих шагов навстречу «капризам моды» оказалось достаточно, чтобы внести в массовое восприятие джаза и в саму жизнь советского джаза ряд существенных моментов.

Молодежная аудитория получила элементарные сведения о джазе и убедилась на опыте, что ей близки и понятны только некоторые стороны джаза: его ритмическая упругость, необычность «обработки» звука, исполнительский темперамент.

Обнаружилось и другое: среди советских исполнителей джаза есть действительно талантливые музыканты, и таким одаренным людям неинтересно ограничивать себя «хождением в затылок» известным образцам американского джаза: поэтому они ищут путей создания собственной джазовой музыки.

Мода оказалась управляемой. Она могла по закону всякой моды как стихийного явления и сама войти в спокойное русло, но важен не только накал массовых увлечений, но и эстетические итоги подобных процессов. Джаз занял свое место в ряду других музыкальных явлений, определились пути его развития, подлинные дарования в этой области, улеглись тучи преувеличений и ажитаций вокруг настоящих и мнимых достоинств джаза, заслонявшие порой другие, не менее интересные и не менее острые проблемы музыкальной жизни.

Нет сомнений, что и мода на гитарные ансамбли управляема... Соревнования на художественную зрелость и содержательность делают возможным придать гитарной моде желаемую направленность.

(Фрагмент статьи «Опыт анализа некоторых явлений современного музыкального быта», из главы «Капризы моды», Сб. «Музыкальный современник». М., 1973.)

В. Е. Баснер,
заслуженный деятель искусств РСФСР

Песни молодежных гитарных ансамблей в самых лучших своих образцах привлекают музыкальностью, отражением самой музыкальной природы. Например, песни группы «Битлз», которую я очень люблю. Я не знаю, кончали ли участники

этой группы консерваторию или это просто редкие природные дарования, но их искусство отточено и профессионально. А самое главное, очень красиво.

Что касается меня лично, моего творчества, то мне повезло. Впервые мне пришлось соприкоснуться с музыкой гитарных ансамблей благодаря первоклассному белорусскому ансамблю «Песняры». Участники этого коллектива — тонкие, чуткие музыканты, почти все имеющие консерваторское образование, свободно владеющие несколькими инструментами, хорошо знающие свой родной фольклор. И, что очень важно, обладающие чрезвычайно хорошим вкусом.

В известном смысле встреча с ними была для меня неожиданностью. Я писал музыку к фильму «Мировой парень», который снимался на студии «Беларусьфильм». Директор картины порекомендовал мне использовать местный ансамбль, тогда еще неизвестный мне. Прослушав пленку, где были записаны белорусские песни в исполнении «Песняров», я просто пришел в восторг. И решил, что музыку к фильму я буду писать именно для них. Так появилась песня «Березовый сок». Причем, первый вариант отличался от того, который теперь хорошо известен. «Песняры» приняли живое творческое участие в рождении этой песни. Именно они подали мне идею начать ее с развернутого вступления. Тогда я понял, что в этой музыке очень важна творческая инициатива исполнителей. Конечно, все зависит от уровня группы, ее вкуса, ее профессионализма. Творчеством же «Песняров» я не перестаю восхищаться, и как композитор я ничуть не противлюсь тому, что они всегда что-то свое добавляют. Так, недавно они блестяще записали нашу с Михаилом Матусовским новую песню о войне «Девушка из Бреста», добавив маленькое, но очень выразительное заключение. Песня эта вышла в «Кругозоре» (№ 12, 1974 г.) и была признана лучшей песней года, изданной в этом журнале.

(Запись беседы вела Э. Фрадкина.)

А. Н. Пахмутова,
лауреат Государственной премии,
заслуженный деятель искусств РСФСР

В 1973 году Комсомол проводил в Минске конкурс профессиональных исполнителей молодежной песни... Именно в Минске впервые по-настоящему приобрели права гражданства вокально-инструментальные ансамбли, и опять же это сделал Комсомол. Он так и назвал свой конкурс — «Конкурс

молодых исполнителей и вокально-инструментальных ансамблей». До этого же было довольно-таки странное положение: с одной стороны, у нас вроде бы такие ансамбли есть, а с другой стороны — нет. Если надо ехать зарабатывать деньги для прогорающих филармоний на стадионах и Дворцах спорта — вокально-инструментальные ансамбли у нас есть. Если же пишется статья о песне на эстраде или готовится новая передача на телевидении — вроде бы таких ансамблей в природе не существует...

Так вот, минский комсомольский конкурс дал, возможно, не совсем полную, но зато достаточно ясную картину состояния вокально-инструментальных ансамблей в то время. Сейчас их у нас довольно много, и профессиональных, и самодеятельных. Увлечение молодежи ими можно объяснить и понять, потому что в этом новом явлении, начало которому положили музыканты английского ансамбля «Битлз», есть несомненно привлекательные и заслуживающие внимание черты. Прежде всего, это спортивность образа, оптимизм, молодость, яркость. Лучшие примеры этого направления интонационно связаны с народной песней. И наконец, ошеломляющий инструментарий. Не удивительно, что молодежь со всем пылом ринулась в эту новую свежую струю. И тут оказалось, что недостаточно иметь блестящие красные гитары, красивые костюмы и модные прически. Надо еще хорошо играть, одновременно чисто и слаженно петь в ансамбле, то есть быть в самой тесной дружбе с хорошим сольфеджио. Все это оказалось не таким простым делом, да и образцов для подражания не было. Ансамбли, которые стали приезжать в нашу страну, были уже третьей, а то и десятой копией оригинала.

Возникли такие ансамбли и у нас. Запестрели эффектные названия, похожие друг на друга (различного цвета гитары с различными прилагательными к слову «сердца»), появились сугубо подражательные произведения, где даже русский язык зазвучал с английским акцентом, и, например, слово «тайгу» почему-то надо было произносить как «тайгю-ю». К сожалению, это не только было, это есть.

Наиболее творческие и ищущие музыканты поняли, что пробавляться одним английским акцентом невозможно. Да и слушателям это неинтересно. Чем слушать песню с «заграничным» акцентом, лучше послушать просто хорошую английскую песню на чистом английском языке. Серьезные творческие поиски привели к очень интересным результатам. Так родились «Песняры» с их неповторимой манерой, мягким белорусским выговором, уникальными народными инструментами,

которые органично соединились с ансамблем электрогитар и ритмом. Наша песня пополнилась и обогатилась еще одним новым коллективом — лауреатом последнего Всесоюзного конкурса артистов эстрады, ансамблем под руководством Раймонда Паулса.

Я вспоминаю, какое отличное впечатление произвел на всех в Минске украинский ансамбль «Кобза» с его истинно национальным колоритом и благородной манерой исполнения. Добрую славу у молодежи заслужили московские «Самоцветы» — ансамбль, который, пожалуй, более других занимается пропагандой советской молодежной песни.

Такие ансамбли, как «Дос мукасан» в Казахстане, «Смиричка» и «Червона рута» на Украине и некоторые другие, несомненно популярны и заслуженно любимы.

Думаю, что здесь, как и в любом другом жанре, нужен постоянный поиск и желание не просто эффектно выступить, а преподнести советскую песню достойно, интересно, своеобразно и помнить, что данное исполнительское направление не единственное и даже не главное.

(Из доклада на пленуме
Союза композиторов СССР в г. Киеве,
посвященном песне.)

М. Г. Фрадкин,
народный артист РСФСР

Современный композитор должен особенно чутко ощущать дух времени, слышать «сегодня». Поэтому так важно понимать молодежь. Молодые должны быть с композитором на любом этапе его творчества — молодые люди, которые учатся, строят, работают. Если композитор находит общий язык с молодежью, значит, он действует, значит, он живет. Я считаю очень важным умение быть как бы в двух ролях — остаться верным своему поколению, своему стилю и в то же время ни на секунду не терять связи с молодежью. Поэтому я всегда приветствую, когда мои песни, и даже написанные давно, исполняют молодежные вокально-инструментальные ансамбли. Это новое направление, как известно, завоевало эстрады всего мира, завоевало сердца молодежи. Однако традиции нашей советской песни требуют иных форм, чем это делается на Западе.

По-видимому, можно говорить о трех типах вокально-инструментальных ансамблей в нашей стране.

Во-первых, это ансамбли, в репертуаре которых преимущественно советская песня. У таких ансамблей есть свои

сложности. Бывает, что при обработке старых советских песен им изменяет вкус. Но когда получается удачно, то советская песня, попадая к ним, находит выразительное претворение. Сошлюсь на собственный опыт. Ансамбль «Самоцветы», с которым я связан, достаточно интересно исполняет мои песни «Увезу тебя я в тундру», «Там, за облаками», «Добрые приметы» и др. Вместе с поэтом Сергеем Островым я написал «Песню о верности» («У деревни Крюково») — гражданскую, патриотическую песню о высоком долге советских людей, о преемственности поколений, которую тоже стали исполнять вокально-инструментальные ансамбли. (Я специально написал эту песню в мажоре, стараясь рассказать о гибели взвода не в траурном тоне, а воспевая погибших солдат.) Вообще же, советская песня в исполнении вокально-инструментальных ансамблей, если это сделано хорошо и со вкусом, не теряет того своеобразного, самобытного облика, который она приобрела на протяжении своей славной истории. Традиционная манера мелодического письма может успешно сочетаться с современными приемами (гармонией, ритмом, составом, стилем исполнения). Но репертуар таких ансамблей должен обогащаться в первую очередь за счет песен, написанных специально для них, с учетом особенностей исполнительства, инструментария.

Второй тип вокально-инструментальных ансамблей связан с фольклором. Там, где элементы народной музыки разрабатываются бережно, тактично, получаются прекрасные результаты. Примером тому — белорусский ансамбль «Песняры» и ансамбль «Ариэль» из Челябинска, работающий над русской народной песней. Это направление очень интересно, так как соединяет фольклор с современными средствами.

И наконец, третий тип вокально-инструментальных ансамблей, представляющий, на мой взгляд, опасность для советского искусства. Речь идет как о мало профессиональных, так даже и о достаточно профессиональных ансамблях, но потерявших ответственность и вкус, которые занимаются только подражанием западным образцам. Они подменяют музыкальность форсированной звучностью. Как будто бы бессмысленность и пошлость можно заглушить громкостью! Таких ансамблей, к сожалению, множество. Необходимо изменить их репертуар, помочь в выборе песен, в создании грамотных аранжировок, обратить пристальное внимание на внешний вид (костюмы, прически) и на поведение на сцене. Об этом следует подумать и клубным работникам, и профессиональным музыкантам.

(Запись беседы вела Э. Фрадкина.)

От издательства

Какие же выводы можно сделать, прочитав эту книгу, книгу-дискуссию, книгу, вобравшую в себя спектр взглядов и мнений по проблеме поп-музыки?

1. Поп-музыка как явление музыкальное и социальное есть часть современной массовой культуры буржуазного мира со всеми присущими ему противоречиями и кризисными явлениями.

Отдельные привлекательные черты поп-музыки: простота мелодических и гармонических средств, использование фольклора, определенная критика современного буржуазного общества в песнях протеста — не искупают в целом многих отрицательных черт, свойственных ей.

Воздействуя на юного неподготовленного слушателя (главный потребитель поп-музыки — это молодежь от 14 до 18—20 лет), не умеющего зачастую определить, что хорошо, а что плохо, поп-музыка гипнотизирует его своими ритмами, оглушает чрезмерными по силе звучаниями, действует отупляюще на интеллект, пробуждает низменные инстинкты, доводит аудиторию до экстатического состояния, до массового психоза и, как следствие, уводит молодежь от реальной действительности, от коренных проблем переустройства мира, от классовой борьбы, наконец. Буржуазная пропаганда всячески использует эти негативные явления в своих целях, предоставляя в распоряжение ансамблей, исполняющих поп-музыку, все средства массового воздействия на слушателя.

2. Несмотря на то, что у нас есть вокально-инструментальные ансамбли, близкие по инструментарию к поп-ансамблям, их репертуар и манера исполнения строятся на принципиально иной основе: они несут в себе заряд высокой гражданственности, опираются на достижения советской массовой и эстрадной песни, а также на богатейший музыкальный фольклор народов СССР.

Исключение составляют те вокально-инструментальные ансамбли, которые в силу слабой профессиональной подготовки своих исполнителей и руководителей некритично перенимают репертуар и манеру зарубежных исполнителей.

Отношение к таким ансамблям должно быть однозначным: мы не можем их поддерживать и поощрять, т. к. нам небезразлично, что такие ансамбли несут своим слушателям, какие чувства пробуждают в юных сердцах. Здесь проблема музыкальная оборачивается проблемой идеологической, проблемой воспитания подрастающего поколения.

Выпуская книгу «Поп-музыка. Взгляды и мнения», издательство надеется помочь разобраться в этом сложном и противоречивом явлении руководителям концертных организаций, исполнителям, а также всем любителям музыки.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3

СТАТЬИ

А. Сохор. Бит или не бит? 4
Ю. Феркельман. Из истории стиля 17
Д. Житомирский. Музыка для миллионов 31

ВЗГЛЯДЫ И МНЕНИЯ

Т. Н. Хренников 67
Б. П. Соловьев-Седой 68
А. П. Петров 69
Б. А. Арапов 71
А. А. Чернов 72
В. Е. Баснер 75
А. Н. Пахмутова 76
М. Г. Фрадкин 78

От издательства 79

ПОЛ-музыка

ВЗГЛЯДЫ И МНЕНИЯ

Сборник статей

Составитель
Элеонора Абевна Фрадкина

Редактор М. А. Дунаевский. Художник И. И. Фаррахов. Худож. редактор Э. Е. Бордзиловская. Технический редактор Л. Л. Малкес. Корректор С. В. Петрова. Сдано в набор 17/II-76 г. Подписано к печати 30/XI-76 г. М-19280. Формат 60×84 1/16. Бумага типографская № 2. Печ. л. 5 (4,65). Уч.-изд. л. 4,74. Тираж 40 000 экз. (1 завод с 1—20 000 экз.). Изд. № 349. Т. пл. № 499 1975 г. Заказ № 388. Цена 24 коп. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». Ленинград, Д-65, Невский пр., 11. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.