

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Дрожжина Н., доцент кафедры „Музыкальное искусство эстрады и джаза”

Харьковский государственный университет искусств
им. И.П. Котляревского

Аннотация. В статье анализируется музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен. Исторические этапы развития музыкальной эстрады характеризуются в контексте массовой культуры (с середины XIX до начала XXI ст.).

Ключевые слова: массовая культура, социокультурный феномен, музыкальная эстрада.

Анотація. Дрожжина Н. Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен. У статті аналізується музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен. Історичні етапи розвитку музичної естради характеризуються у контексті масової культури (з середини XIX до початку XXI ст.).

Ключеві слова: масова культура, соціокультурний феномен, музична естрада.
Annotation. Drozhzhina N. Musical variety as a social and cultural phenomenon. The article deals with the analyses of musical variety as a social and cultural phenomenon. Historical stages of musical art's development are characterized in the context of mass culture (since the middle of XIX till the beginning of XXI ct.).
Key words: mass culture, social and cultural phenomenon, musical variety.

Постановка проблемы. Многие отечественные исследователи, писавшие о путях развития эстрадного искусства в XX столетии, отмечали тот факт, что одним из препятствий, мешающих выстраиванию фундаментальной «теории эстрады», является проблема «отсутствия сложившейся терминологии» [10, с. 194]. Суть этой проблемы заключается в следующем: несмотря на то,

что «в последние годы появилась довольно обширная литература по эстраде», включающая в себя «исторические исследования, сборники, посвященные отдельным артистам, мемуары, учебники» [13, с. 49], сам термин «эстрада» остается сегодня довольно неопределенным в своей многозначности. И это одна из причин того, что над эстрадой довлеет полулегитимный статус «незаконнорожденного младенца в семье классических искусств» [13, с. 49]. Этим продиктована **актуальность** проблематики данной статьи.

Научные цели и задачи статьи: 1) историко-критический анализ терминологической системы эстрадного искусства; 2) обоснование музыкального искусства эстрады как *социокультурного феномена* в контексте развития массовой культуры XX – XXI веков.

Статья выполнена в соответствии с планом НИР Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского.

Результаты исследований. Как отмечал известный русский философ, богослов и ученый Павел Флоренский, любой *термин* «есть хранитель культуры: он дает жизни расчлененность и строение, устанавливает незыблемость основных сочленений жизни и, не допуская всеобщего смещения, тем самым, стесняя жизнь, ее освобождает к дальнейшему творчеству» [15, с. 222]. Прислушиваясь к мнению Флоренского, отметим, что именно достижение минимальной терминологической «расчлененности», прояснения терминов «эстрада», «эстрадное искусство» и «музыкальное искусство эстрады» должно стать первым шагом в нашем творческом опыте анализа музыкального искусства эстрады как *социокультурного феномена*.

Отметим сразу же, что для слова «эстрада» в «Словаре иностранных слов» указано два исходных значения, задающих горизонт его употребления и в разговорном языке, и в специальной справочной литературе.

Так, в узком смысле слова, **эстрада** [фр. *estrade* < исп. *estrado*] – это: 1) «площадка, возвышающаяся над уровнем земли или пола», которая «служит местом для выступлений оркестров, хоров, отдельных артистов, ораторов и пр.»; 2) в широком смысле – концертно-зрелищные выступления, т. наз. „малые формы искусства”» [11, с. 822].

Если «узкое» значение слова «эстрада» в отечественном культурном лексиконе в вышеуказанной формулировке фактически никогда не меняло своего значения (Е. Кузнецов датирует время появления термина «эстрада» 1827 годом), то его «широкое» значение имело свое развитие во времени, как об этом свидетельствует, к примеру, опыт выстраивания его семантической «генеалогии», предпринятый автором первого учебника по истории и теории эстрады С. Клитиным [5, с. 26-27].

Исходно в России XIX – нач. XX ст. термин «эстрада» устойчиво использовался с одной стороны – для описания разножанровых профессиональных и самодеятельных выступлений со сцены-помоста во время народных гуляний, с другой – разнообразных развлекательных программ варьете, кафе-шантанов и пр.

Заметная актуализация и модернизация термина происходит сразу после Октябрьской революции 1917 года, когда «артисты вышли к народу (и)... иными, чем в варьете, стали направленность, суть и пафос этого искусства» [13, с. 50]. Как следствие прихода на эстраду публицистики, народного хорового и музыкального творчества, драматургии, сближения академического и «массового» искусства и пр., вплоть до 30-40-х гг. XX столетия «рамки эстрады расширялись почти безгранично» [5, с. 26]. В 50-е годы этот стихийный процесс привел к появлению для его «феноменологического» описания в профессиональном языке искусствоведов нового «синтезирующего» понятия – «эстрадное искусство», которое определялось как «вид искусства, объединяющий т. н. малые формы драматургии, драматического и вокального искусства, музыки, хореографии, цирка» [5, с. 27], конферанса, акробатики, самодеятельных форм творчества и пр.

Собирательный термин «эстрадное искусство» указывает на то, что «эстрадные произведения всех перечисленных выше способов выражения при воплощении их исполнителями полностью подчиняются одним и тем же специфическим законам и закономерностям» [5, с. 14], основные из которых следующие: «1) номер, как единица эстрадного искусства, основу которого составляет определенное сценическое действие; 2) отсутствие условной „четвертой стены“, благодаря чему зрители превращаются из пассивных соглядатаев в партнеров артиста; 3) разножанровость; 4) выделенность артиста: не перевоплощение в художественный образ, а использование маски определенного персонажа, создание образа открытыми приемами, на глазах зрителей; 5) культ артистической индивидуальности, собственной неповторимости исполнителя; 6) лаконизм и завершенность содержания всех произведений, которые исполняются на эстраде, внешнее оформление выступления; 7) праздничность; 8) основная заповедь: „Чем будем удивлять“? – как первоисточник творчества профессионального эстрадного исполнителя; 9) импровизационный характер эстрадных зрелищ» [4, с. 14].

Отметив выше те общие маркеры, которые позволяют объединять в единое целое «эстрадного искусства» цирк и драму, музыку и конферанс, хореографию и декламацию, укажем на тот факт, что каждый сегмент единой «системы эстрады» не только несет на себе ее «отблески», но также сохраняет свою исходную («академическую») художественную специфику и требует отдельного специального анализа его «инобытия» в эстраде как с формальной, так и с содержательной стороны. Естественно, что музыка, войдя в «систему эстрады», образовала в ней свой особый «континент». Именно в попытках теоретически освоить этот «континент», сформировавший общий художественный ландшафт музыкального искусства XX столетия, в современной теоретической рефлексии не так давно был введен термин «*музыкальное искусство эстрады*».

Суммируя опыт работы философско-эстетической и музыковедческой мысли 1990-х годов по разработке научно-понятийного аппарата для решения

проблем музыкальной эстрады, Э. Рыбакова утверждает, что под термином «музыкальное искусство эстрады» возможно понимать не только одно из направлений музыкального искусства, но и *культурологический феномен*, «в котором соединены массовая культура и музыкальное искусство» [9, с. 9]. Иными словами, музыкальное искусство эстрады является формой «информационно-семантического упорядочения смысловых, философско-эстетических, социально-оценочных, художественно-творческих аспектов отношений человека с окружением, выраженных в гармонизированном звучании» [4, с. 28] в условиях современной массовой культуры.

Этапы исторического развития музыкального искусства. В развитии музыкальной эстрады можно выделить несколько периодов, которые передают динамику ее становления как специфического направления музыкального искусства.

Первый период в истории музыкального искусства эстрады уместно назвать **«предэстрадным периодом» (сер. XIX – нач. XX ст.)**.

Это время становления музыкальных предэстрадных форм и жанров, развивающихся и получающих прописку в рамках садово-парковых увеселений, ресторанов с концертной программой, кафе-шантанов (кафе-концертов), кабаре, театров миниатюр и пр. Отдельные формы и жанры музыкальной эстрады в это время, как правило, включены в традиционные художественные структуры (подобно *дивертисментам* в театральных спектаклях или *музыкальным номерам* в ярмарочных гуляниях).

Второй период в истории музыкального искусства эстрады можно назвать периодом **«профессионализации» (20 – 50-е гг. XX ст.)**.

В это время переживают расцвет такие формы эстрадного искусства как *ревю* (сыгравшее большую роль в становлении и развитии песенного шлягера и популярной музыки) и *варьете* (20-30 гг. XX ст.). Имеет огромную популярность, в первую очередь, *массовая песня*, получает свое развитие синкретический жанр *мюзикла*, пишется *киномузыка*.

Эстрадная музыка, позиционирующая себя как искусство, целью которого является *развлечение и рекреация*, профессионализируется и выходит на доминирующие позиции по отношению как к народной, так и к академической музыке. Это становится возможным во многом благодаря коммерческому успеху музыкальной эстрады, массово тиражируемой и распространяемой с помощью грамзаписи, кинематографа и радио.

Третий период в истории музыкальной эстрады – **«эпоха протеста и коммерциализации» (конец 50-х – 80-е гг. XX ст.)** – характеризуется с одной стороны, развитием молодежной «культуры протеста» и представляющей ее музыки (рок-н-ролл, бит, хард-рок, панк-рок, рэп и пр.), а с другой – настойчивой ассимиляцией контр-культурного потенциала рока с шоу-бизнесом, формированием единой музыкальной поп-индустрии с собственными принципами и институтами. Хотя в это время эстрада развивается в формах известных на прошлом этапе (классические программы

мюзик-холлов, в особенности – творчество *шансонье*), доминирующими становятся те ее разновидности, которые продуцирует *рок-культура* (не только идейно, но и технологически отличная как от музыкальной классики, так и от джаза и популярной музыки). С появлением рока, на смену жанру мюзикла пришел новый синкретический жанр – *рок-опера*, а в музыкальную практику окончательно был внедрен трансформированный электроусилителями и микрофонами звук, придающий року не только специфическое инструментальное звучание, но и своеобразную манеру вокализации.

Коммерческая стандартизация музыкальной «продукции» и, в то же время, «упорное тяготение к профессионализации, к усложнению и обогащению художественных средств» [3, с. 77] создают ту напряженность, которая характеризует противоположные полюса, в пространстве между которыми развивается музыкальная эстрада Запада (в СССР «коммерческий» полюс, по понятным причинам, был замещен «идеологическим»).

Четвертый этап исторического пути музыкальной эстрады представляется уместным назвать «глобализационным» (90-е гг. XX ст. – настоящее время). Он характеризуется, прежде всего, фактом превращения эстрады в глобальное и транснациональное явление не только музыкальной культуры, но и *культуры человечества в целом*. Современные исследователи отмечают, что «эстрада стала не просто самым массовым из искусств, но и неотъемлемой частью нашей жизни» [7, с. 239], качественные изменения привели к «возникновению ранее не существовавшего социокультурного образования – *звучащего, озвученного, „омузыкаленного“ социума*» [1, с. 255].

Подобного рода тотальное «озвучивание» социума и культуры стало возможным, во многом благодаря тому, что музыкальное искусство эстрады сегодня является не только сферой искусства, но и сферой работы глобального шоу-бизнеса, который предлагает миру «универсальный формат» создания и восприятия музыки – *«шлягер»*, исполняемый *«звездой»*. Использование кино, радио, телевидения и Интернета для пропаганды очередного шлягера; изготовление и реализация миллионных тиражей компакт-дисков и видеокассет; создание ошеломляющего видеоряда, визуализирующего звучащую музыку и тем самым делающего ее доступной на эмоциональном уровне людям самых разных «телевизионных» культур – реальность, в которой живет современное музыкальное искусство эстрады. Как *минусы* (стандартизация, ориентация на быстрое «потребление», обесмысливание и т.п.), так и *плюсы* (коммерческая поддержка талантов, полистилизм, свобода творческого поиска) современного этапа эстрадной музыки вполне очевидны. Однако, общая конфигурация музыкального искусства эстрады и прогнозы относительно его будущего возможны лишь при более конкретном *культурологическом* анализе общекультурной ситуации, в рамках которой в XX столетии заявила о себе музыкальная эстрада.

Подчеркнем, что функционирование музыкальной эстрады связано с возникновением и метаморфозами такой неоднозначно оцениваемой в работах

различных теоретиков формы культуры, как «*массовая культура*» («или, по принятой в западной литературе терминологии – культура *популярная*» [17, с. 59]), которая представляет собой, прежде всего, «своеобразный феномен социальной дифференциации *современной культуры*». Хотя функциональные и формальные аналоги явлений массовой культуры встречаются в истории, начиная с древнейших цивилизаций, подлинная массовая культура зарождается только в Новое время в ходе процессов индустриализации и урбанизации, трансформации сословных обществ в национальные, становления всеобщей грамотности населения, деградации многих форм традиционной обыденной культуры доиндустриального типа, развития технических средств тиражирования и трансляции информации и т. п.» [14, с. 265].

Социокультурные изменения второй половины XIX – нач. XX столетия действительно радикально изменили не просто сегменты культуры, а *весь культурный универсум*. Негативным моментом, которым сразу же ознаменовалось становление новой формы культуры, была *атомизация индивида*: массовое общество заявило о себе как общество, состоящее из людей, связанных подобно атомам. В таком обществе «индивид становится оторванным от сообщества, в котором он может найти свою идентичность. Произошел «спад в социальных связях и институтах, которые могли бы помочь индивиду (деревня, церковь, семья). В результате в массовом обществе люди атомизировались социально и морально» [17, с. 63].

В то же время в результате отмеченных выше социокультурных изменений и появления массового общества произошли перемены в культурном бытии человека, которые вполне можно назвать позитивными в глобальном масштабе. Связаны эти перемены, в первую очередь, с настоящей революцией в области перераспределения в обществе в целом, включенности в *сферу труда, рекреации и досуга*.

Большинство трудового населения, вынужденное в поте лица добывать себе хлеб насущный, не имело возможности, желания и времени заниматься не то что высоким искусством, но каким бы то ни было искусством в принципе: «нерабочее, а точнее, свободное время целиком и полностью обуславливалось производством или рабочим временем. Его едва хватало на восстановление физических сил» [16, с. 28]. В истории для большинства типов общества было характерно неравенство с точки зрения распределения богатства и свободного времени. Тем и другим обладало избранное меньшинство: «соотношение 3:1 (т. е. трое работают, чтобы освободить одному время на занятия искусствами, политикой и пр. – *прим. Н. Д.*) представляет собой типичную формулу распределения труда в человеческом обществе» [6, с. 284] с античности и почти до конца XIX века.

Появление массового общества и массовой культуры, эпицентром которых в XX веке стала Америка, и ориентированность американского социума на пестование *среднего класса* сломали устоявшиеся стереотипы в отношении к труду, досугу и рекреации. Средний класс сформировался как

класс людей, которые умели трудиться и имели возможность и желание отдыхать, интересоваться искусством, хотя в последнем их, в отличие от «элиты», привлекала уже не только и не столько «серьезность», сколько «развлекательный момент».

«Именно средний класс впоследствии сыграл главную роль в формировании массовой культуры и общества досуга. Характерное тяготение американцев к плодам технической цивилизации, изобретательский пафос и стремление технизировать все и вся помогли в короткие сроки создать материальные носители массовой культуры – радио, телевидение, транснациональные газетные империи. . . страсть американцев все, до чего они касаются, превращать в выгодный бизнес, способствовали коммерциализации досуга» [6, с. 287].

Конечно, массовая культура ориентирована, прежде всего, на удовлетворение запросов и интересов *массы потребителей*, каковым сегодня является, в первую очередь, средний класс. Она максимально демократична, как с точки зрения своего содержания (все «заумное» и «элитарное» должно быть подано так, чтобы быть понятным и интересным массовому потребителю), так и с точки зрения формы (ток-шоу, глянцево-журналы, фаст-фуды, мода, реклама, Голливуд и т. п.).

Но не стоит забывать, что «потребители» массовой культуры – это живые люди. Которые, как мы указывали выше, оказавшись в ситуации атомизации и ценностной дезориентации, трансформировали культуру и искусство таким образом, чтобы минимизировать те серьезные стрессы, которые навалились на ставшее городским и индустриальным, пережившее две мировые войны человечество в XX веке. Как бы строго мы не судили массовую культуру и массовое искусство за их «упрощенческий» характер, они, по-видимому, выполнили не только разрушительную, но и некую не до конца пока ясную терапевтическую роль в истории культуры.

Музыкальное искусство эстрады, которое с самого начала было нацелено на то, чтобы «работать для зрителя, непосредственно обращаться к зрителю, общаться со зрителем» [16, с. 41], с его неприятием принципа «четвертой стены», по своему пыталось снять ту отчужденность, которую породила человеческая «атомизация» в XX столетии. По-видимому, отнюдь не случайно оно пыталось делать это через развлекательный момент, ведь «уже только масштабы современной эстрады дают повод для размышлений над развлечением. Искусство вырастает из развлечения и выделяется в самостоятельную область, но развлечение при этом не исчезает и не может исчезнуть, проявляясь в спорте, праздниках, зрелищах, карнавалах и т. д. Весь комплекс его проявлений способствует установлению психологического равновесия, разрядке, снятию переутомления» [16, с. 28].

Таким образом, материал, представленный в статье, позволяет сделать следующие **выводы**:

- 1) выстраивание корректного музыковедческого дискурса на тему «музыкального искусства эстрады» возможно лишь при достижении

яности относительно значения базовых, для этого дискурса, терминов и категорий. В качестве таковых были обозначены термины «эстрада», «эстрадное искусство» и «музыкальное искусство эстрады».

- 2) Система эстрады является достаточно новым и самобытным художественным и культурным феноменом, в рамках которого манифестировало себя в XX столетии музыкальное искусство. На основе анализа литературы, посвященной проблемам истории и теории эстрады, было установлено, что термин «музыкальное искусство эстрады» может и должен трактоваться не только в музыковедческом, но и в *культурологическом* ключе. Культурологическое обоснование проблемы позволило дать историческую оценку музыкальной эстрады как специфической формы музыкального искусства XX – XXI ст., соразмерной и гармоничной возникновению и развитию массовой культуры.
- 3) Были выделены и описаны четыре этапа развития музыкального искусства эстрады, коррелирующие с этапами развития массовой культуры в XIX – XXI столетиях: «*предэстрадный*» этап (сер. XIX – нач. XX ст.); этап «*профессионализации*» (20 – 50-е гг. XX ст.); «*эпоха протеста и коммерциализации*» (конец 50-х – 80-е гг. XX ст.) и «*глобализационный*» этап (90 гг. XX ст. – настоящее время).

Перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Сегодняшняя культурная ситуация позволяет признать, что музыкальное искусство эстрады в течение ста с небольшим лет перешло из разряда культурных маргиналий в разряд доминирующих форм музыкально-эстетического взаимодействия человека с миром. В вопросе о том, свидетельствует или нет расцвет массовой культуры и популярность музыкальной эстрады в XXI столетии об общей деградации культуры и искусства, мнения исследователей «резко поляризуются» [2, с. 54]. Поэтому на последующих этапах исследования социокультурного феномена музыкальной эстрады необходимо рассмотреть существующие модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и музыкальной эстрады.

Литература:

1. Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. „За” и „против” / Акопян Карен Завернович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. – М.: Гуманитарий, 2003. – С. 254-308.
2. Вартанов А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / Анри Вартанов // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М.: Искусство, 1988. – С. 52-74.
3. Житомирский Д. В. Бунт и слепая стихия (в мире поп-музыки) / Д. В. Житомирский // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. Д. В. Житомирский]. – 2-е изд., доп. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 69-109.
4. Зайцев В. П. Режиссура эстрадных та масових видовищ: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. культури і мистец.] / В. П. Зайцев. – 2-ге вид. – К.: Дакор, 2006. – 251 с.

5. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики: [учеб. пособие для театр. ин-тов и ВУЗов искусств] / С. С. Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
6. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2006. – № 47. – С. 77-84.
7. Лебедев А. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом / А. Лебедев // Новый мир. – 1988. – № 10. – С. 239-254.
8. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт. – М.: Классика–XXI, 2004. – 588 с.
9. Рыбакова Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Рыбакова Элеонора Львовна ; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусства. – СПб., 2007. – 43 с.
10. Саульский Ю. Эстрадная музыка / Ю. Саульский // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М.: Искусство, 1988. – С. 184-200.
11. Словарь иностранных слов / [ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова]. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1954. – 853 с.
12. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступ. курс / Дж. Сторі. – Х.: Акта, 2005. – 357 с.
13. Уварова Е. Д. Вместо предисловия // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М.: Искусство, 1988. – С. 49-51.
14. Флиер А. Я. Массовая культура: Культурология. XX век: словарь / А. Я. Флиер. – СПб.: Унив. кн., 1997. – С. 265-268.
15. Флоренский П. А. Термин // У водоразделов мысли: собр. соч.: в 2 т. / Флоренский П. А. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – С. 200-229.
16. Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада: [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. – М.: Искусство, 1981. – С. 9-25.
17. Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях / Е. Н. Шапинская // Массовая культура и массовое искусство. „За” и „против” / Аюпян Карен Заенович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. – М.: Гуманитарий, 2003. – С. 58-85.