

УДК 78:316.723

Я.Н. Зайцева

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНИХ СУБКУЛЬТУР

Сучасна масова музика належить до числа помітних явищ музичної культури України останніх десятиріч ХХ – початку ХХІ століття. Характерною ознакою даного періоду стало те, що все більше з'являється ансамблів і сольних виконавців, творчість яких синтезує різні стильові напрями масової музичної культури. Ці музиканти представляють Україну в ближньому і далекому зарубіжжі, їх композиції транслюються по радіо, телебаченні. Доказом перспективності їх роботи служить також попит на цю музику: популярність концертів і виступів, тиражі аудіопродукції, високий рейтинг у хіт-парадах у засобах масової інформації.

Значне місце в сучасній культурі посідає музика, яку відносять до так званої „побутової”, „легкої”, „популярної”, „прикладної”, останнім часом – і „масової” (даний термін, запропонований А.Сохором, виглядає порівняно з іншими більш об'ємним). Цей факт, що констатується у багатьох працях, зумовлює актуальність вивчення як масової музики загалом, так і її окремих витоків, зокрема і джазу [5].

Оскільки найбільший вплив на формування молодіжних субкультур мала рок-музика, вважаємо за доцільне ширше розглянути її вплив у генеалогічному аспекті.

А.Сохор [7] визначає рок-музику як самостійний жанр, що має молодіжну аудиторію, є доступним для непрофесійних виконавців і створює можливість індивідуальної та колективної імпровізації.

На думку Е.Енді [8], до року відносять не тільки агресивні напрями, на взірець „хард-рок”, „панк-рок”, але й тиху, акустичну фолк-рок (за змістом пісень).

За понад п'ятдесятирічну історію свого існування рок-музика значно ускладнилася, народивши декілька десятків самостійних напрямів, а також давши життя низці суміжних, синтетичних жанрів – рок-опера, симфо-рок, джаз-рок, фьюжн.

Рок виник у 50-х роках у США як різновид легкої музики, в якій еkleктично поєднувалися елементи негритянського джазу, стилю кантри і старовинних англійських балад. Проте справжньою революцією у звуковому контексті стає використання роком електроінструментів: електрогітар, а пізніше – синтезатора. Це дає можливість зробити тембральну обробку звуку, стати йому рельєфним, більш динамічним. Відкриваються нові можливості динамізації ритму, що має ключове значення в музичній тканині рок-твору. Безперечно, що своєю енергією рок запалює молодь. Прихильниками нового музичного напрямку стають тинейджери. Не тільки через те, що нове звучання, народжене рок-музикою, сприяє їх психофізичним очікуванням, але і тому що він відразу стає жупелом в очах дорослого світу. Рок протиставив себе як і створений на його основі вид спілкування традиційним цінностям „батьків”. Фантастична популярність „короля рок-н-ролла Елвіса Преслі” і кумира байкерів Біллі Хейлі до середини 60-х років змінюється „бунтівним роком” групи „Бітлз”, діяльність якої співпала з піднесенням молодіжних рухів на Заході. Саме „Бітлз” вивели рок-музику за межі епатажної підліткової моди на світоглядний рівень „протестної свідомості”. Таким чином рок-музика вийшла на орбіту молодіжної контркультури.

Заслугове на увагу позиція американського соціолога Джона Інгера, який відзначає, що прагнення лідерів контркультури повернутися до „чистих витоків народної мудрості” відкриває широкі можливості колективних дій. Тут особливого значення починає набувати колективний спів при виконанні рок-музики. У зв'язку з цим, Д.Інгер звернув увагу на специфічні естетичні і соціальні функції цієї музики. Естетично вона близька авангардистским пошукам: уявленню про абсурдність світу, емоційності, зіставлення шоку катарсису, боротьбі з будь-якими проявами академізму („розвалу усіляких „табу”); але особливо – принципу збагачення музичної мови „перспективними можливостями дисонансу” (А.Шенберг). Адже, як вважають її творці, насичена дисонансами звукова тканина рок-твору – „єдино виправданий спосіб говорити з людьми в світі, який складається із звуків і дисгармонії”. Естетика нового

звукового матеріалу готує і нову соціальну функцію рок-музики – вона стає „ритуалом дистанціювання від культури старшого покоління”. Дисгармонійність і звучання електронної апаратури демонструє прірву між „контркультурним поколінням” і поколінням „батьків”, нездатних терпіти цю музику більше, ніж декілька секунд. За вірним визначенням американського соціолога, зароджується модель певного типу спілкування, що характеризується безпосереднім єднанням молодих людей, доведених до екстазу музикою, що „вбиває” з людини індивідуальне „Я”, щоб зануритись у лоно анонімного „Ми” [9]. Цей прояв „колективно-несвідомого” втілено в різні форми невербальної комунікації: звуках, жестах, відчуттях, ритмах. Музика в даному випадку допомагає пережити стан, близький до магічного трансу, як занурене плем’я в містичне духовне єднання зі всесвітом. Тому рок-музиканти часто порівнюють себе з шаманами, „керуючими думками і волею людей” (вислів М.Джаггера – лідера групи „Роллінг Стоунз”), а кожний учасник рок-концерту органічно ототожнює себе частиною єдиного світу, назва якому „рок-покоління”.

Отже, рок виник як форма самоствердження молоді з метою пошуку альтернативних суспільних цінностей. Його духовні пошуки виявилися близькими до авангардистської естетики, що і дозволило спочатку віднести рок до контркультури. Проте прагнення до особливого самовираження парадоксально поєднувалося в рок-музиці з пошуком нового колективно-об’єднуючого начала, який знайдений в архаїчно-примітивному типі організації. Індивідуалізм і „дух племені” – характерна подвійність рок-музики, що відповідає психологічним особливостям молоді, пояснює стійкість і поширеність „року” в молодіжному середовищі. В результаті даної суперечності – якісної компоненти „року” – не відбувається формування єдиного духовно-цілісного культурного утворення, яким його хотіли б бачити ідеологи контркультури. „Рок” починає розшаровуватися і дробитися залежно від вибраної індивідуально-стильової моделі, породжувати різні молодіжні субкультурні групи шанувальників конкретних напрямів рок-музики. Тому британські ідеологи „теорії субкультур” не залишили без уваги питання про роль рок-музики в створенні нових молодіжних об’єднань. Відзначимо, що саме Англія, починаючи з середини 60-х років, стає „законодавцем мод” зі створення нових молодіжних субкультур. І майже завжди їх виникнення пов’язане з народженням оригінальної рок-групи. Наприклад, найзнаменитіші паралелі: гр. „Beatles” – хіппі, гр. „Deep Purple” (хард-рок) „Rolling Stones” і „Black Sabbath” – металісти, гр. „Sex Pistols” – панки, гр. – „Iron Maden (трэш) – ньювейщики”, гр. „Prodigy” – рейвери (не зважаючи на те, що популярність гр. „Prodigy” відкрила з початку 90-х років шлях до техно-музики, її музичною базою був і залишається панк-рок). Завдяки рок-музикантам, здійснюється концентрація субкультурних ознак. На цю знакову роль музики звернув увагу Саймон Фріт.

Він вважає, що для молодої людини важливий музичний вибір, оскільки музичні пристрасті – ознака групової ідентифікації, що дозволяє виділити свою групу та відрізнити від іншої. Він звертає увагу на важливу властивість рок-музики, що активізує субкультурну творчість: вона хоча і належить до індустрії звукозапису, проте відображає смаки музикальної аудиторії, а не музичні установки, нав’язані дорослими. „Рок” – це їх власний вибір музичних орієнтирів.

Рок-музика досягає кордону нашої країни у 60-ті роки. Її носіями у цей період були студенти – інтелектуальна частина радянської молоді. Хоч як це не парадоксально (західна музика на той час не популяризувалася), у 1967 року видається платівка (правда із запізненням на два роки) з піснями групи „Бітлз”. Брак інформації про західну музику її шанувальники у шістдесяті надолужували з польських журналів „Kobieta i Zycie” і „Panorama”, а також чеського „Melodie”, які можна було тоді передплатити.

У шістдесяті роки був ще один напевно найважливіший канал надходження до „Союзу” західної музики та інформації про неї – радіо. Найкращі музичні програми надавали „Радіо Люксембург” із Лондона, чехословацька, угорська та румунська служби „Радіо Свобода”, російська служба Бі-Бі-Сі, „Голосу Америки” та „Радіо Швеція” і звичайно ж Варшава.

Необхідно відзначити і Львівське обласне радіо у популяризації „ворожої” музики. З 1965 року щосуботи на його хвилях виходила коротенька п’ятнадцятихвилинна програма Марти

Кінаевич „Музична шафа”, де в ролі першого львівського діджея виступав відомий музикант Юрій Шаріфов. Поряд із піснями Шарля Азнавура і Джо Дасена можна було почути й „Satisfaction” Ролінгів, а також пісні „Бітлз” і „Біч Бойз”.

У шістдесяті роки західна музична преса, крім зачісок, природно, зачіпала й інші сфери суспільного життя. Восени 1966 року агресивні „бітломани” вечорами, маршируючи вулицями Львова, перевертали смітники і співали „Yellow Submarine”. А 1967 року після виходу у світ найславетнішого альбому Бітлз „Sergeant Pepper” („Сержант Пеппер”) з’явився концептуальний підхід у сприйнятті рок-музики.

Слід зазначити, що все більше підігрівала інтерес до цієї музики атмосфера підпільних концертів. Хоча це й були роки „розвинутого соціалізму”, проте період ознаменований розвитком вокально-інструментальних ансамблів. Кожен такий ансамбль закріплювався за обласною філармонією, мав власних художніх і адміністративних керівників, які узгоджували з художньою радою виконавський репертуар.

Найзапекліші опозиціонери від рок-н-ролу перемістилися в жанри, що знаходилися поза зоною досягнення радянської цензури – тобто виконували популярний тоді джаз-рок, арт-рок, або музику, що не передбачала вербального ряду. Яскравий слід залишили такі колективи, як „Крок”, „Репортаж”, „Ореол”, „Кредо”, „Кросворд” та інші. Перші паростки надії принесли 1980-ті роки. У цей період Ленінградська та Московська рок-опозиція режиму широко розлилася по всій території Радянського Союзу. Це був час вибуху магнітофонної культури. Розквіт рок-музики в середині 80-х інспірований початком горбачовської перебудови з її доктринами „гласності” і „прискорення”. Заборонений плід поволі ставав доступним – легалізація рок-руху відбувалася лавиноподібно, в усіх містах з’являлися рок-клуби, а всі філармонійні ВІА нашвидкоруч перелицьовували своє звучання „під рок”. Київський рок-клуб „Кузня” „вихлюпнув” на поверхню обойму команд, які швидко здобули популярність не лише в Україні. Ешелон „важкого року” очолювали групи „Едем”, „Перон”, „Квартира-50”, „Кому вниз”, „Титанік”. Разом із тим лідерами „альтернативного крила” були „Козельський агресор”, „Воплі Відоплясова” та ін. Усі вони активно концертували, тісно співпрацюючи один з одним та влаштовуючи фестивалі. Тодішні рок-клуби, створені ентузіастами і самими музикантами являли симбіоз репетиційної бази, концертного майданчика, інформаційного центру і тиражуючої кампанії.

Наприкінці 80-х років з’являється нова формація музикантів, чітко орієнтованих на ідеї національного відродження України. Їхню появу стимулював потужний фестивальний рух „Червона рута”, що зібрав під свої знамена національно свідому творчу інтелігенцію. Найяскравішою подією була „Червона рута” в Чернівцях 1989 р. Саме там уперше на повний голос прозвучали „Брати Гадюкіни”, „Віка Врадій” (сестричка Віка), „Зимовий сад”, „Кому вниз”, „ВВ”. На хвилі відродження у Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Києві та інших містах з’явилися досить самобутні групи, які різко відрізнялись від безлічі інших, хоча були копіювальниками західних музичних рок-стандартів. Загалом початок 90-х – це роки диференціації за стилями і напрямками, роки напружених пошуків самих себе в світовому океані музики. А головне – відбулося таїнство самоідентифікації рок-музикантів у площині рідних традицій, в межах своєї – рідної землі.

Однак відсутність музичної індустрії і бодай мінімальної шоу-бізнесової інфраструктури безжально гальмувала природні поривання музикантів займатися виключно музикою, примушують їх „тікати” в суміжні види діяльності. На відміну від поп-музики, комерціалізація як така, майже не торкнулася рок-музики. Тому в Україні, як і Росії, рок-музиканти розглядають „рок” як чисте мистецтво.

Проте відособивши свої музичні смаки від офіційно схвалюваних, молодь почала відкрито виражати через рок-музику своє політичне неприйняття нормативної ідеології. І рок-музика стала розглядатися негативно: як контркультурне явище, що деструктивно впливає на суспільство і характеризує його занепад. Автори відомої монографії Ю.Давидов та І.Роднянська називали власне контркультуру „раковою пухлиною на живому тілі культури” [2; 249]. Особа, що володіла контркультурною свідомістю, характеризувалася

ними як безвольна, неорганізована, з установкою на хаотичну чуттєвість, з імпульсивним ірраціональним характером поведінки, орієнтованої на гедонізм. Критичну позицію у ставленні „протестної молодіжної культури” (а також до „року”) зайняли тоді багато відомих соціальних філософів: П.Гуревич, К.Мяло, К.Розлогов, І.Набок та ін. Проте слід підкреслити, що, осмислюючи велику кількість західних дослідницьких матеріалів із даної проблеми, вони одноставно визначають молодіжну контркультуру як альтернативну форму технократизму, масовизації, споживацтва сучасного суспільного життя. П.Гуревич [1] побачив у молодіжній контркультурі прояв суперечливих тенденцій – споглядальності і активізму. Перша веде до ескапізму (від психоделічного „виключення”, до створення незалежних комунарських общин), а друга – до бунтарства, радикалізму (від погромів до політичних виступів). Відбувається формування нонконформістського типу особи, але з протилежними поведінковими установками – „ізгой-аутсайдер і „фанатик-анархіст”). К.Мяло, звернувши увагу на близькість умов існування молоді радянського і західного суспільств, відзначає що „суспільство споживання дало нам культуру матеріальних цінностей, яка загрожує скупчуванням у „підпіллі” і відтисненням за межі нормальний прояв енергії молодого покоління, що відбувається в компенсаторних формах самовираження у плані специфічної субкультури” [4; 108]. В нашому уявленні, молодіжна контркультура не є самостійною структурною інституцією, а функціонує в суспільстві як особливий якісний стан молодіжної культури, часто набуваючи вигляд однієї з її стильових моделей. На прикладі короткої, але бурхливої історії рок-музики можна побачити, як вона то включається в „протестні дії” молоді, то мирно вживається з поп-музикою.

У наш час можемо констатувати загибель любительського „року”, що був виразником свідомості доби „перебудови”. Його місце посіла музична поп-індустрія, паразитуюча на стилістиці „року”. Тому не дивно, що широкої популярність набули у молоді твори рок-музикантів тих „бунтарських років”. Ця ностальгія викликана відсутністю в музичних композиціях сучасних рок-груп як соціально-критичного, так і гуманістичного змісту. За спостереженнями В.Семенова набагато частіше себе проявляє в них „синдром наркотичного гедонізму” [6; 127].

Любительський рок, на жаль, не зміг скласти конкуренцію музичній шоу-індустрії. Він майже зник, хоч має ще окремі сплески в провінційних самодіяльних музичних колективах. Проте, за вірним зауваженням керівника рок-лабораторії В.Марочкина, любительський рок здійснив розмежування: „рок-публіки”, що тяжіють до творів саме любительських рок-груп, і „рок-маса – прихильники комерційного „року”. Перших привертає в рок-музиці нонконформістський дух. Для других, рок – модний символ, такий же антураж, як і сценічні ефекти, що супроводжують виступ улюбленого співака (групи). Конформність цієї частини рок-публіки запрограмована наперед самими організаторами концертів. Тому М.Ілле і О.Сакмаров вважають за необхідність звертати увагу на зразки якого „року” спрямовані інтереси різних молодіжних груп [3].

Отже, на підставі даних матеріалів можна стверджувати, що з допомогою рок-музики відбувається ідентифікація молоді зі своїм поколінням, стверджувати молодіжні цінності, які не тільки загострюють стосунки зі старшими, але й задають тон повсякденності, вливаючись на масову культуру. І якщо Х.Ортега-і-Гассет як промоутер масової культури виділяв спорт і кінематограф, то сьогодні можемо додати до *них* ще одне нове дітище європейської культури другої половини ХХ століття – рок-музику. Під впливом „року” в СРСР почали складатися характерні молодіжні субкультури: субкультура любителів російського року і різні групи фанів – прихильники комерційного „року”, тяжіючі до західних зразків. Але з 90-х років відбувається трансформація рок-музики, підвладна ринковим виживанням. Комерційний рок, на відміну від любительського, виявився конкурентоздатним у нових умовах. Ним почали цікавитись і бізнесмени, і політики, і влада. Для осмислення цього процесу вважаємо за доцільне звернутися до деяких сучасних журналістських публікацій на тему „року”. Тим більше, що до цього часу різко скоротилося число наукових досліджень, присвячених даній проблемі.

Джерельні приписи

1. Гуревич П.С. Человек будущего: мифы и реальность / П.С. Гуревич. – М.: Молодая гвардия, 1979. – 175 с.
2. Давыдов Ю.Н. Социология культуры (Инфантилизм как тип мировоззрения и социальная болезнь) / Ю.Н. Давыдов, И.Б. Роднянская. – М.: Наука, 1980. – 264 с.
3. Илле М.Е. Рок-музыка: таланты и поклонники / М.Е. Илле, О.А. Сакмаров // Соц. исследования, 1989. – № 5. – С. 64-69.
4. Мяло К.Г. Время выбора: Молодежь и общество в поисках альтернативы / К.Г. Мяло. – М.: Политиздат, 1991. – 253 с.
5. Олендарёв В. Отечественный джаз и проблема стиля: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.Олендарёв. – К., – 1995. – 191 с.
6. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация (Социально-психологическая концепция) / В.Е. Семенов. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1995. – 200 с.
7. Сохор А. „Быть или не быть?“ // Вопросы социологии и эстетики музыки. Т.1 / А.Сохор. – Ленинград: Сов. композитор, 1980. – С. 264-275
8. Энди Э. Стилистика рока / Э.Энди. – К.: Нике, 1993. – 26 с.
9. Yinger J.M. Presidential address: Couterculture and social change // Amer. Social. Rev., 1977. Vol. 42. – № 6. – P. 833-844.

Резюме

Розкрито процес зародження та функціонування різноманітних музичних стильових напрямів. Показано їхню роль у розвитку молодіжних культурних процесів загалом.

Ключові слова: субкультура, сучасне українське мистецтво, молодь.

Summary

In the offered article the process of origin and development of various musical stylish directions is exposed. Their role is shown on development of youth cultural processes on the whole.

Key words: subculture, modern Ukrainian art, young people.

УДК 7.071.2; 314.743(4)

Г.В. Карась

УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ ЗАРУБІЖЖЯ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИЧНОСТІ

Насиченість інформації та обмінно-комунікаційних процесів у сучасному глобалізованому світі спонукає до їх осмислення, породжує виникнення нових напрямів науки – комунікативістики, комунікативної філософії та ін. Культура й мистецтво, як автономні підсистеми суспільства, виступають активними учасниками цих процесів. Упродовж двох останніх століть увагу мислителів привертають комунікативні особливості музики, оскільки вона є „одним із найемоційніших каналів міжлюдської взаємодії, навіть більше – потужним засобом суспільного впливу” [1; 268].

Вагомим внеском у вивчення проблем комунікації в сучасних соціокультурних процесах є дослідження О.Берегової, здійснене на прикладі аналізу сучасної культурної політики, науково-освітньої діяльності та художньої (музичної) творчості. Дослідниця, враховуючи сучасний етап розвитку музичного мистецтва, вибудовує таку схему художньої комунікативної системи: композитор > твір (на який впливають видавець, редактор, критик) > виконавець твору (на якого має вплив критик та продюсер) > канал трансляції (концертна зала, радіо, TV, інтернет, CD/DVD) > слухач [1; 276]. У ній важливу роль відіграє виконавець, що стає співавтором твору, а додатковими ланками між композитором і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик тощо. Саме завдяки виконавству (а це