

# 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 Заветович [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.: Univ. kn., 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.