

## К кризису зарубежной музыкальной культуры

## ПОП-МУЗЫКА В ДЕЙСТВИИ

Поздней осенью 1969 года на безлесных холмах пустыни Альтамонт, отделенной от Сан-Франциско несколькими десятками километров, велись спешные строительные работы. На одном из холмов возводилась эстрада, оборудованная свето- и звукоаппаратурой, устанавливались прожектора, все подходы к долине перекрывались прочными барьерами. Готовился очередной фестиваль поп-музыки, рассчитанный на многие десятки тысяч зрителей. Приманкой для публики служили известные американские и английские ансамбли во главе со знаменитой поп-группой «Rolling Stones» («Катящиеся камни»).

Со второй половины дня 6 декабря по скоростной дороге — «спидвею» к Альтамонту потянулись тысячи автомашин, мотоциклов, автобусов, заполненных любителями поп-музыки. Основную массу составляла молодежь — студенты, лохматые и бородатые представители вольного племени хиппи, подростки четырнадцати — восемнадцати лет, так называемые «тинэйджеры» («teenagers» — в переводе на русский означает «...надцатилетние»). Вскоре на всех окрестных полях и холмах запестрели таборы разноцветных машин. В гигантской природной чаше перед эстрадой разместился прямо на траве около шестидесяти тысяч человек, жаждущих острых ощущений, взбудораживающих себя алкоголем и наркотиками.

Еще до начала концерта атмосфера на площадке не предвещала ничего хорошего. Возбуждение молодежи, стоявшей плотной стеной вокруг эстрады, с каждой минутой нарастало. Все стремились занять место поближе, то и дело вспыхивали стычки, порой переходившие в потасовки. Для охраны порядка устроитель фестиваля Сэм Катлер нанял несколько десятков молодчиков — «ангелов ада», пользующихся вокруг недоброй славой отчаянных головорезов и насильников. Вооруженные ножами, палками и велосипедными цепями, они уже давно наводили страх на местных обывателей.

Фестиваль открыла поп-группа из Сан-Франциско «Jefferson airplane». Как свидетельствует американская пресса, очень подробно освещающая события подобного рода, музыка не только не внесла успокоения, но еще больше раззадорила толпу. Оглушающе громкое звучание вокально-инструментального ансамбля, бесконечные повторения одних и тех же

крикливых фраз лишь способствовали нагнетанию нервного напряжения.

...Тщетно устроители фестиваля пытаются через громкоговорители взывать к благоразумию разбушевавшихся юнцов. Страсти укротить уже невозможно. Огромная масса людей с каким-то ожесточенным весельем предаётся дикой оргии насилия и разрушения. Потерявшие стыд девчонки срывают с себя одежды и штурмуют эстраду. «Ангелы ада» хватают за волосы карабкающихся на сцену юных фурий и швыряют обратно в улюлюкающую толпу. Натыкаясь на град ударов, те вновь и вновь повторяют отчаянные попытки прорваться к своим кумирам. Безумные вопли, кровь, обмороки. Адский шум заглушает даже стократно усиленную электроникой музыку.

«Я расскажу тебе о другой стороне», — поет солист «Аэроплана» Марти Балин. Тем временем один из охранников, опьяненный дракой с «ципками» («chicks» — так здесь называют юных поклонниц поп-музыки), ударом кулака сбивает его с ног. На этом выступление группы обрывается. Однако прервать «фестиваль» немислимо. Воинственно настроенные «тинэйджеры» разнесут вдребезги эстраду и сомнут артистов. Темнеет. Наступает время главного аттракциона — выступления английской

группы «Rolling Stones». Вспыхивают разноцветные лучи юпитеров, и под рев публики на сцену выбегают «Камни» — пятеро парней, одетых в пестрые костюмы, в которых странно сочетаются нищенские лохмотья хиппи с роскошными одеяниями средневековых пажей. Назлектризованная музыкой и потасовками толпа уже «разогрета» до предела. Истошные завывания солиста Майка Джаггера, сопровождаемые дразнящими, двусмысленными телодвижениями, оглушительный звон трех электрогитар и грохот ударных сливаются с гулом тысяч подпевающих голосов, криками драчунов, руганью «ангелов», визгом девиц. Внезапно из первых рядов раздаётся ушераздирающий вопль. Это кричит смертельно раненный ножом одного из «ангелов» 19-летний юноша, пытавшийся в порыве иступления выстрелить из револьвера в направлении эстрады...

Воссозданная по материалам американской прессы картина одного из многих фестивалей поп-музыки достаточно типична для выступления ансамблей подобного рода. В отчетах о концертах в США, Англии, Франции, ФРГ известных поп-групп — «Beatles», «Благодарные

Кульминация массовой музыкальной истерии



мертвецы», «Кровь, пот и слезы», «Мягкие машины», «Двери» и многих других — смакуются примерно такие же безобразные сцены, свидетельствующие о возникающем во время таких концертов болезненном массовом психозе.

Чем ближе знакомишься с явлением поп-музыки, тем загадочней представляется история головокружительного успеха и поистине «инфекционного» распространения этого рода «массового» искусства. Ни один эстрадный ансамбль, ни одна самая прославленная исполнительская «звезда» никогда не добивались такой популярности, столь необузданного массового поклонения, как четверо парней из рабочих кварталов Ливерпуля, объединившихся в вокально-гитарный ансамбль под звонким названием «Beatles»<sup>1</sup>. Успех этот тем более трудно объясним, что ни один из участников ансамбля не имеет даже элементарного музыкального или сценического образования.

Сегодня англичане с гордостью (а порой и с долей смущения) называют битлов «общественным достоянием Британии, которое, подобно королевской семье, является объектом национального поклонения, насмешек, любви и ненависти». Битлов нередко величают «духовными лидерами нового поколения» и не без основания считают законодателями моды, вкусов, стиля жизни для десятков миллионов молодых людей в Западной Европе и Америке. Общественное признание англичанами битлов нашло свое выражение в награждении в 1965 году всех четырех участников группы «Beatles» Орденом Британской империи, который им вручила сама королева Елизавета. О битлах на Западе существует необъятная газетно-журнальная литература, рекламирующая их программы, раскрывающая достаточно бесцеремонно их личную жизнь, вплоть до альковных подробностей. Среди сомнительного «потока информации» порой попадают и серьезные работы, пытающиеся осмыслить и объективно оценить это сложное музыкально-социальное явление. Выступления «Beatles», так же как и ряда других популярных поп-групп, запечатлены на сотнях миллионов пластинок, засняты в десятках кинофильмов. Вокруг них орудуют крупные и мелкие дельцы из шоу-бизнеса, цепко держащие в своих руках все каналы распространения поп-музыки, диктующие через всесильную рекламу направление развития развлекательной индустрии в капиталистическом мире.

Как же возникло это новое массовое ис-

кусство, получившее в международной музыкальной практике и теории наименование поп-музыки? Задача настоящей статьи рассказать читателям о некоторых наиболее примечательных поп-ансамблях и на их примере попытаться дать представление о всем движении в целом.

\*

Уже в середине 50-х годов в Англии в среде рабочей молодежи возникли и получили развитие самодеятельные вокально-инструментальные ансамбли, так называемые «Skiffle». Они были вооружены примитивными инструментами, изготовленными из предметов повседневного обихода (кувшины, стиральные доски, струнные, сооруженные из сигарных ящиков, а также губные гармоники, гитары). Исполняя популярные мелодии и модернизированные народные песни, эти ансамбли часто выступали на улицах и во дворах. Подобные попытки самодеятельного музицирования совпали по времени с необычайно бурным распространением в Англии нового стиля развлекательной музыки «рок-н-ролл», импортированной из США. Выросший из джаза и негритянского блюза, рок-н-ролл постепенно перестал быть музыкой для танцев, превратившись в музыку для слушания, преимущественно вокальную, шумную, бьющую по нервам, апеллирующую к грубому сексу. Импровизационная манера рок-ансамблей позволяет присоединяться к ним аудитории, активизируя ее, втягивая в действие.

Примерно так же, на самодеятельной основе, возникла и упомянутая уже группа «Beatles». В 1959 году четыре подростка из рабочих семей начали подрабатывать себе на хлеб исполнением популярных песенок и игрой на гитарах в портовых кабаках Ливерпуля. Душой этой четверки стал Джон Леннон — певец, гитарист и одаренный поэт. Вспоминая о первых шагах своих друзей, Леннон как-то признался, что для них недостижимым кумиром тогда был американский «король рок-н-ролла» Элвис Пресли, с искусством которого они были знакомы только по грампластинкам. Поначалу будущие битлы обзавелись подержанными электрогитарами и, разучив несколько песенок Элвиса Пресли и других рок-певцов, начали выступать в ливерпульских дансингах. Успех пришел незамедлительно. Слушателей привлекала независимо-дерзкая манера поведения артистов на эстраде, их горячий тем-

<sup>1</sup> «Beatles» от слова «beat» — удар, биение, пульсация.

<sup>2</sup> «Поп» возникло от слова популярный (поп-арт, поп-литература и т. д.), которое в данном контексте отражает некоторые специфические свойства, в частности, полный отказ от художественных ценностей большого искусства.

перамент, создаваемая ими атмосфера не-принужденности и веселья. В противовес сентиментально-душещипательному стилю, царившему тогда на английской эстраде, Леннон и его товарищи представили слушателям другой стиль, рождающий настроение беззаботности, жизнелюбия, молодого задора. Именно этим на первых порах и выделилась группа «Beatles» среди других эстрадных ансамблей. Затем пришло время, когда Джон Леннон и его партнер Поль Маккартни начали сами создавать песни, уже полностью созвучные исполнительской манере битлов.

В 1961 году группу Леннона — Маккартни «открыл» молодой предприимчивый антрепренер Брайан Эпштейн. Почувствовав «золотое дно», он помог им стать на ноги и создал им при помощи ловкой рекламы все условия для профессиональной работы на эстраде. Тогда же определился внешний облик всех четырех участников — длинные (пока еще не до плеч) волосы, грубые свитера, небрежно наброшенные кургузые пиджачки. Все эти внешние атрибуты вызывающе подчеркивали демократический, антиконформистский характер выступлений.

Еще через два года эта группа завоевала себе гигантский успех на самых крупных эстрадах Англии и стала заметным социальным феноменом, совершившим подлинный переворот в умах значительной части молодых людей страны. Британская радиокорпорация (Би-Би-Си) заполняет эфир песенками битлов, крупнейшие граммофонные фирмы с необычайной оперативностью выпускают в огромных тиражах все, что создается и исполняется группой «Beatles». В короткий срок «битломания» охватывает английскую молодежь и проникает во многие страны Запада.

Новая, еще более сенсационная стадия успеха поп-музыки<sup>3</sup> началась после триумфальных выступлений ансамбля «Beatles» в феврале 1964 года в Нью-Йорке. Американская молодежь с энтузиазмом встретила английскую группу. Битлы очень быстро установили теснейший контакт с той частью молодежи США, которая с конца 50-х годов все решительней становилась в оппозицию к буржуазному окружению, к лицемерной морали и нравам «общества потребления». Эти массы юношей и девушек, покидающие в поисках независимости родные семьи и бесцельно бродяжничающие по стране, легко поддаются влиянию анархистствующих теоретиков из лагеря «новых

левых». Принимая разнообразные формы на разных стадиях развития, движение молодых, получившее название «хиппи-революция», обрело в поп-музыке свое искусство.

С первых же выступлений битлы покорили молодых американцев антиэлитарной направленностью своей эстетики, опровергающей все идеалы артистической добропорядочности, острыми по содержанию песенками, повышенным до предела возможного уровнем звучания, вызывающим поведением на эстраде и в жизни. Конечно, все четверо участников ансамбля обладали подлинно артистическими достоинствами — умением отдаваться до конца стихии самовыражения, ярким темпераментом, врожденной музыкальностью. По словам английского писателя Джеймса Олдриджа, «они умеют даже из вульгарности извлекать какую-то неистовую поэзию».

Знакомство со сборниками и грамзаписями песен из репертуара «Beatles» (их насчитывается около двухсот пятидесяти) позволяет говорить о неоспоримой талантливости автора почти всех текстов Джона Леннона и мелодической изобретательности Поля Маккартни, об их умении в лаконичной и всем доступной форме выражать то, что волнует молодое поколение наших современников на Западе, начиная с проблем любви (им посвящено не менее 75 процентов песен) и кончая острыми вопросами социально-политического характера.

В нотных изданиях песни битлов предстают более или менее аккуратно «причесанными» опытной рукой профессионала. Это лишь приблизительная канва, служащая основой для свободной вокально-инструментальной импровизации. В грамзаписи те же мелодии подаются почти в неузнаваемом звучании, усиленном электронной аппаратурой. Исступленные выкрики певцов, нередко покоящих в чужой для них тесситуре, хаос и аномалии в гармонии — все сливается в экзотической шумовой оргии. Подобная обработка и составляет сущность «психоделического» (галлюцинантного) воздействия поп-музыки на аудиторию.

Надо отдать справедливость коллективному разуму битлов: они занимались поисками новых форм поп-спектакля и постоянно обновляли репертуар. В ранних песнях Леннона — Маккартни особенно рельефно проявляются черты английского музыкального фольклора. Приведу в качестве примера созданную ими в 1963 году песню «Вся моя любовь тебе»:

Allegretto

Close your eyes and I'll kiss you, too. Now, now I'll

<sup>3</sup> Под этим названием в историю буржуазной музыкальной культуры второй половины XX века входит новая волна массового музицирования, начало которой положили «Beatles». Поп-музыка объединила в себе и рок-н-ролл, и искусство битлов.

d B<sup>b</sup> g C  
 miss you; re- mem-ber I'll al-ways be true- and then  
 g C F d  
 while I'am a- way, I'll write home ev- 'ry day, - and I'll  
 B<sup>b</sup> C F  
 send all 'my lov- ing to you. All my  
 d A F  
 lov- ing I will send to you. All my  
 d A F  
 lov- ing, dar- ling I'll be true.

Изящная мелодия, лирическое послание любимой, извечная тема расставания.

Им же принадлежат десятки песен, трактующих тему одиночества юного существа, затерянного в джунглях капиталистического города. В таких произведениях текст и музыка достигают убеждающей выразительности. Нешаблонная, интонационно свежая мелодия «Элеоноры Ригби» говорит о несомненном мелодическом даре Маккартни, об его умении интересно распеть слова:

Moderato  
 C G  
 El- ea- nor Rig- by picks up the rice in the  
 church where a wed- ding has been Lives in a dream  
 waits at the win- dow, wear- ing a face that she  
 keeps in a jar by the door- who is it for?  
 All the lone- ly peo- ple, where do they all come from?  
 All the lone- ly peo- ple, where do they all come from?

Однако в грамзаписи, как уже говорилось, эти лирические излияния отданы на растерзание исполнителям, делающим все, чтобы вытравить их в угоду пресловутому «биту».

После посещения в 1965 году Индии в музыкальном оформлении спектаклей «Beatles» наметились некоторые перемены. Один из битлов Джордж Гаррисон берет уроки игры на индийском ситаре у знаменитого Рави Шанкара. В ряде новых песен Маккартни и Гаррисона появляются интонационные обороты, чапоминающие ладовые образования индийских раг.

Особое место в репертуаре «Beatles» заняла песня «Дай миру шанс» (1969), рефрен которой стал своего рода музыкальным символом массового движения трудящихся США за мир во Вьетнаме:

Moderato  
 C G  
 All 've are say- ing  
 F G C  
 is give Peace a Chan- ce

В 1971 году, незадолго до того, как группа «Beatles» распалась в связи с уходом остепеневшегося Джона Леннона, а затем — и Поля Маккартни, ими была создана массовая песня «Власть народу», прямо обращенная к трудовому люду:

Власть народу, власть народу немедленно!  
 Вы хотите революции — вставайте на ноги,  
 Запевайте — власть народу!  
 Миллионы трудятся за гроши,  
 Верните им то, чем они должны владеть по праву.  
 Мы готовы расправиться с вами,  
 Когда войдем в город, распевая — власть народу!

Мелодии Маккартни в основном диатоничны. Часто зерно песни составляет удачно найденная ударная строфа, многократно повторяемая и варьируемая в процессе групповой импровизации. Ритмический рисунок прост, легко укладывается в пульсацию «бита». Характерная для современной развлекательной музыки синкопировка здесь присутствует в умеренных дозах. Из числа ста семидесяти семи просмотренных мною песен<sup>4</sup> лишь в двадцати — тридцати можно обнаружить наличие хроматизмов в мелодии, зато очень часто встречаются «блюзовые интонации» (пониженные III и VII ступени в мажоре) и пентатонные обороты. Строение песен в нотной записи чаще всего традиционное — запев с рефреном.

<sup>4</sup> «Beatles complet. Northern Songs Limited». London, 1972.

«Beatles» нашли и утвердили на эстраде внешнюю форму «бит-рок-поп-спектакля», создали его особую драматургию, построенную на сочетании песен, исполняемых «Beatles» или солистом, и танцевальных фрагментов с широким использованием электро-, шумовых и световых эффектов (так называемый «Light show»). Битлами был определен и инструментальный состав поп-ансамблей: две-три электрогитары и ударные (иногда электроорган). Наконец, «Beatles» ввели в эстрадную практику «гегемонию мужского начала», противостоящую издавна существующей традиции выдвигания на первый план молодых «сексапильных» актрис. Подавляющее большинство поп-групп обходится без солистов. Повторяю, в сфере поп-музыки эта группа — явление уникальное и по вкладу в массовые музыкальные жанры, и по влиянию на международный музыкальный рынок (достаточно обратиться к статистике, регистрирующей песенные «бестселлеры» последних десяти — двенадцати лет, или вспомнить о баснословных барышах, полученных предприятиями, образовавшимися вокруг этих четверых артистов).

По-видимому, однозначная оценка искусства «Beatles» невозможна. В нем сочетались две противоположные тенденции: с одной стороны, стремление к коммерческому преуспеваю, сознательное потакание вульгарным вкусам и низменным инстинктам толпы, с другой — талантливые прорывы в подлинную лирику, в мир социальной тематики, осуждающей власть денежного мешка и «истэблшмент». В остром противоречии находятся также поэтично-музыкальное содержание творческих исканий Леннона — Маккартни и крикливо-разнузданная исполнительская манера, «раздирающая горло» собственной песне. Однако совершенно ясно, что без этой манеры была бы немыслима головокружительная карьера группы, нашедшей свой исполнительский стереотип, который стал эталоном современной зарубежной эстрады.

За годы своего существования участники группы «Beatles» превратились из неотесанных подростков в избалованных безудержным поклонением изысканных денди — владельцев замков и роскошных вилл, прогулочных яхт и гоночных автомобилей. Тем не менее, ради сохранения «хиппи-престижа», битлам приходилось по-прежнему разыгрывать на эстраде роль развязных «люмпенов», одержимых манией ниспровержения буржуазного образа жизни, устоявшихся моральных норм, хотя сами они уже целиком принадлежали этому миру.

Еще одна поп-группа, с которой мы начали

наши заметки и о которой стоит сказать особо, — это «Rolling Stones»<sup>5</sup>. Возникшая в 1962 году в Лондоне, она объединила пятерых юношей, умевших немного играть на гитаре и напевать песенки из репертуара английских и американских эстрадников. Только один ее участник — Брайан Джонс имел скромную домашнюю музыкальную подготовку и знал ноты. «Открытая» антрепренером в одном из захудалых лондонских кафе, группа эта, возглавляемая Майком Джаггером (автор текстов и певец), первоначально называла себя «Хип-мальчишки». Все пятеро, подобно битлам, были выходцами из демократической среды. Строя свои выступления в первое время на репертуаре американских рок-ансамблей и битлов, хип-мальчишки постепенно стали нащупывать свой стиль и создавать соответствующий репертуар. Музыку к стихам Джаггера компоновал по шаблонам «рока» его товарищ по группе Кейт Ричард.

Поддержанная широкой рекламой и грамофонными фирмами, новая поп-группа избрала себе другое название — «Rolling Stones» и уже в 1964 году выдвинулась в первые ряды английских поп-групп, оспаривая мировое первенство у «Beatles». Огромный коммерческий успех «Rolling Stones», которых угодливые репортеры окрестили «рекордсменами шоу-бизнеса», объясняется отнюдь не их артистическими достижениями. Ни один эстрадный ансамбль до этого не позволял себе столь агрессивного и циничного поведения в жизни и на сцене, такой откровенной, ничем не прикрытой спекуляции на сексе, рассчитанной на немедленный и буйный отклик аудитории подростков. Подчеркнуто антиобщественная позиция этих пятерых находит свое выражение в бесчисленных интервью, охотно раздаваемых руководителями группы Майком Джаггером и Кейтом Ричардом, в скандальных фотоснимках, распространяемых их агентурой, в открытом попирании законов общественного приличия. Достаточно вспомнить не раз публиковавшееся фото Джаггера с вызывающей подписью «мы мочимся, где хотим». Подобного рода и еще гораздо более грубые непристойности постоянно фигурируют в их высказываниях для печати. Говорят они на особом жаргоне, не стесняясь нецензурных слов, которые цитируются затем на страницах английских газет и журналов. И это в добропорядочной Англии, где еще в 30-х годах велась

<sup>5</sup> «Rolling Stones», как уже говорилось, означает «Катящиеся камни». Это название заимствовано из строфы знаменитой песни американского поэта Боба Дилана («Подобно катящимся камням»). Он оказал сильное влияние на современную эстрадную песню социального содержания в странах английского языка.

ханжеская кампания против знаменитого романа Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» из-за отражения на его страницах некоторых сторон интимной жизни героев!

«В активе «Rolling Stones» гнев старшего поколения»; «Rolling Stones» ненавидят родители»; «Музыка джунглей»; «Сила крика» — такими заголовками сопровождаются статьи о выступлениях этой поп-группы. Ее биография, изложенная во многих специальных рекламных изданиях, — непрерывная цепь диких шаманских оргий на эстраде, скандальных похождений, судебных процессов, полицейских штрафов и отсидок за злоупотребление наркотиками. Их особое положение в мире шоу-бизнеса полностью определяется созданным им типом «психоделического спектакля», в котором царствуют коллективное безумие и сексуальная разнузданность, подстегиваемая музыкой и наркотиками. Эти непутевые мальчишки, так легко завоевавшие себе без образования и труда мировую славу и миллионные состояния, принесли на эстраду дух нигилистического отрицания всех моральных и культурных ценностей. Их циничное поведение на сцене и в быту — это не отрежиссированный облик глашатаев «антикультуры». Нет, это они сами — примитивно думающие, развращенные дешевым успехом и большими деньгами, кумиры «тинэйджеров», эксплуатирующие свои несомненные природные способности в угоду бизнесу.

Соответственно выглядит и репертуар «Rolling Stones», представленный в нотных изданиях и на десятках миллионов грампластинок. Эта группа также имеет своего поэта Майка Джаггера (он же — солист-певец), написавшего множество текстов, не лишенных порой

фантазии и даже претендующих на некую философичность. Однако в большинстве своем они циничны в сексуальном плане, порой граничат с откровенной порнографией. В числе его песен, правда, есть несколько удачных, хорошо передающих состояние растерянности современной западной молодежи. Примером может служить песня «Что делать мне?»

Я просто растерян, не знаю, что делать.  
Напиться и танцевать до четырех утра?  
Куда податься и чем заняться?  
Кто-то спешит на работу,  
А я думаю — время в постель.  
Просто не знаю, что мне делать?

В другой песне, «Дайте мне убежище», Джаггер находит более решительные слова для выражения настроений своих сверстников. Он называет свое поколение «детьми войны», он вспоминает о «пламени, бушующем на наших улицах», он слышит вопли жертв преступлений и насилия.

К сожалению, произведения такого рода составляют ничтожный процент в обширном репертуаре «Rolling Stones». Гораздо более типичны для Джаггера песни вроде двусмысленной «Я не могу получить удовлетворения», исполнение которой неизменно доводит юных слушателей до состояния патологического экстаза; или «Сестра, морфий», передающая шизофренический бред наркомана. Показательно, что один из участников группы, упомянутый Брайан Джонс, погиб в 26 лет из-за беспробудного употребления самых сильных наркотиков.

В музыкальном отношении репертуар «Rolling Stones» значительно уступает репертуару группы «Beatles». Автор музыки Кейт Ричард ориентируется в своих исканиях, как уже говорилось, на традиции рок-н-ролла и негритянских блюзов. Он обильно насыщает песенную ткань «рваными» синкопами и другими аксессуарами «бита», заимствованными из арсенала американской развлекательной музыки. Большинство мелодий Кейта Ричарда построено по шаблону, на многократном повторении одной интонационно примитивной попевки. Приведу в качестве примера песню «Проведем эту ночь вместе».

Такого рода нарочитый примитив, напоминающий по характеру воздействия на массового слу-

«Катящиеся камни» — кумиры тинэйджеров



шателя колдовство шаманов, типичен для поп-музыки. Эта специфическая форма коллективного музицирования чаще всего несет своим слушателям негативные идеи и эмоции, обескураживающие и унижающие человеческое достоинство. Ее выразительные средства направлены на развязывание скрытых инстинктов разрушения, на подстегивание сексуального возбуждения молодежи<sup>6</sup>.

В лице «Rolling Stones» развитие поп-музыки нашло свое наиболее крайнее выражение, став образцом для многих подобных групп в Западной Европе, Америке и Японии. По данным журнала, носящего то же название, в Англии, США, Канаде и других странах мира насчитывается свыше тридцати тысяч поп-групп. «Электрогитарное поветрие» привлекло эстетические симпатии молодежи во многих странах, вытеснив из быта и эстрадной практики джазовый инструментарий. Только в США ежегодно производится свыше семи миллионов гитар.

Между первооткрывателями этого искусства «Beatles» и группой Майка Джаггера, находящейся, повторяю, на крайнем, наиболее агрессивном фланге поп-музыкальной интервенции,

<sup>6</sup> Изучением феномена «сексуальной эскалации» в связи с поп-музыкой, влияния поп-музыки на различные слои общества занимаются многие американские психологи, социологи, педагоги, физиологи, экономисты, статистики, музыковеды, в том числе специалисты из Института этномузыкологии Калифорнийского университета в Лос-Анжелесе. Социально-психологический аспект проблемы сложен и подвергается постоянным изменениям.

можно расположить в порядке возрастающего «психоделизма» ряд других популярных ансамблей. Здесь есть группы, разрабатывающие в соответствующем духе фольклорные и джаз-«роковые» традиции, есть и такие, которые, стремясь быть «на уровне века», вводят в свой арсенал «современные средства» — электронику, сонористику, серийную технику. Что касается тематики репертуара, то участники некоторых групп стремятся подчас расширить ее диапазон, затрагивая и социально-политические мотивы. Так, группа «Jefferson-airoplan», тесно связанная с хиппи (некоторое время участники ее жили в одной из «хиппи-коммун» в окрестностях Сан-Франциско), отдавая немалую дань тематике сексуальной анархии, исполняет и песни фольклорного происхождения, и песни протеста, содержащие даже призывы к революции, правда, не столько против «истэблишмента», сколько против старшего поколения вообще:

Одно поколение отживает,  
Другое — полно воодушевления...  
Пришло время делать революцию!

Американские ансамбли «Деревенский Джо и рыба», «Кросби, Стилс, Наш и Юнг» нередко затрагивают в своем репертуаре вопросы социально-этического порядка, волнующие молодое поколение. В то же время характер выступлений многих поп-групп связан с тяжким недугом, поразившим американскую молодежь, — с наркоманией. Есть ансамбли, причисляющие себя к разряду «acid-rock», то есть применяющих определенный вид наркотиков «для высвобождения духа изобретательности и тотального самовыражения в музыке», как об этом пишут специалисты поп-искусства. В статьях, публикуемых на страницах специальных журналов, можно найти прекраснородушные рассуждения о том, какой вид наркотиков определяет стиль выступлений той или иной группы.

В 1966 году известный американский писатель и поэт Кен Кейси организовал в районе Сан-Франциско «церемониал» под названием «Испытание наркотиками». Здесь выступали поп-группы «acid-rock», «психоделической» и электронной музыки. Нечто подобное имеет место и в Англии, где «психоделический тон» задают помимо «Rolling Stones» поп-ансамбли «Мягкие машины», «Двери», «Кто», состоящие между собой в «сексуальных провокациях» и наркотических оргиях на эстраде и в жизни.

О наивном смешении понятий морали и здравого смысла в дебрях «мистической одержимости» галлюцинантного искусства



красноречиво свидетельствует письмо одного из участников американской группы «Благодарные мертвецы» к итальянскому композитору Л. Берио. Автор письма делает попытку объяснить идейно-эстетическую позицию группы, избравшей себе столь мрачное и странное название.

«Протест,— пишет он,— подразумевает определенный объект, против которого протестуют. Рок-музыканты не ищут этого столкновения. Они в большинстве своем его оплакивают. Они не протестуют, но празднуют. И в этом их цель. Это празднование, свободное от всех уз, очевидно, представляется консервативно настроенным людям старшего поколения неким протестом. Они болезненно реагируют на то, что им кажется разрушением структуры их жизни... Мне представляется, что вся культура хиппи проникнута инстинктом смерти. «Благодарные мертвецы» стремятся к темным и извращенным сторонам жизни... Мы идем к смерти и мы возродимся в чем-то, что будет выше нас. Наркотики — а именно марихуана и особенно ЛСД — позволяют немедленно осуществлять эту концепцию. И когда ты выходишь за пределы себя самого, когда умирает твое «я», тогда появляется желание выразить чудесное чувство благодарности за переживаемое. Отсюда — «Благодарные мертвецы»<sup>7</sup>.

Однако в США встречаются и такие коллективы, участники которых сознательно стоят в рядах борцов против реакции и военного психоза. Этому способствует обострение оппозиционных настроений среди студенчества и широких слоев молодежи, испытывающей неуверенность в завтрашнем дне, протестующей против внешней политики государства, расового гнета. Молодое поколение американцев отвечает на все это массовыми демонстрациями, нередко заканчивающимися столкновениями с полицией.

Как свидетельствует Берио, во время 350-тысячной демонстрации студентов в Нью-Йорке 15 апреля 1970 года «единственной организованной музыкой был «рок». Другие данные, относящиеся к этому событию, подтверждают, что там звучала не просто рок-поп-музыка, но ее многообещающая разновидность, так называемая «подпольная поп-музыка», едко критикующая буржуазные порядки вплоть до самых основ капиталистического государства и общества. В свое время об этом писал выдающийся американский певец, поэт и композитор Пит Сигер<sup>8</sup>.

Причем подобного рода песни, идейно сплачивающие слушателей, мобилирующие их на борьбу за мир и равноправие народов, получают не меньшее распространение, чем самые шлагерные номера коммерческой поп-музыки. Происходит это не без помощи шоу-бизнеса, деятели которого внимательно «прислушиваются» к произведениям «подпольного» репертуара, и если они не слишком резко разоблачают пороки капиталистического общества и при этом пользуются массовым признанием, то их охотно включают в круг доходных коммерческих спекуляций. Как пишет в той же статье Пит Сигер, здесь действует испытанный принцип — «поглощай и разоружай свою оппозицию».

Значительное влияние на развитие подпольной поп-музыки оказывают массовое движение за возрождение народно-песенной культуры в США и Англии, борьба за песню с большим социальным содержанием, имеющую свои давние и славные традиции. Среди лидеров этого направления американцы Вуди Гатри, его ученик и последователь Пит Сигер, поэт-песенник Боб Дилан, талантливая исполнительница народных песен Джоан Баэз, англичане Эван Макколл, Пегги Сигер, композитор Алан Буш. Я назвал здесь только несколько имен из большого числа талантливых деятелей, горячо преданных пропаганде «хорошей песни, которая может делать только добро» (П. Сигер). Эта большая и увлекательная тема не входит в задачу настоящего очерка, хотя во многих странах пути поп-музыки и народной, политической песни нередко пересекаются. Так, например, некоторые американские поп-группы включают в свой репертуар произведения, созданные Питом Сигером и Бобом Диланом, исполняя их в своей манере. В рамках данной работы не затрагивается также очень большая и острая тема песенной культуры американских негров, влияние которой на развитие «подпольной поп-музыки» чрезвычайно велико, особенно той ветви этой культуры, которая развивается под лозунгами негритянского национализма.

Гигантские масштабы распространения поп-рок-музыки в западном мире — явление скорее социальное и экономическое, чем чисто музыкальное, поэтому исследователей этого феномена не могут не заинтересовать публикуемые в специальной прессе сведения о финансово-социологическом размахе шоу-бизнеса. Я уже упоминал о десятках тысяч поп-групп, работающих в разных странах, о миллионах фанатических поклонников поп-музыки, об их возрастном составе. В ряде капиталистических стран вокруг шоу-бизнеса бушуют страсти далеко не молодежного происхожде-

<sup>7</sup> «Musique en jeu», n 2, 1971, p. 65.

<sup>8</sup> См. его статью: «Всемирный потоп поп-музыки». «Советская музыка», 1972, № 2.



Поп-музыка в действии

ния. Миллионные барыши привлекают сюда крупнейших магнатов из сфер, не имеющих никакого отношения к искусству. Помимо владельцев предприятий граммофонной промышленности, издательств, радио, телевидения, многочисленных импресарио на доходы от поп-музыки претендуют главы промышленных картелей, банковские воротилы, биржевики; как водится в мире наживы, крупные акулы пожирают мелкую рыбешку.

По данным журнала «Musique en jeu» (№ 2 за 1971 год), в шоу-бизнес включаются мощные нефтяные компании, страховые общества. Уже упоминавшийся журнал «Rolling Stones», издаваемый в Сан-Франциско тиражом в сто тысяч экземпляров, стал собственностью нескольких видных коммерсантов. Повсеместно процветает система перекупки групп и отдельных артистов, подобно тому, как это происходит в буржуазном спорте.

Как уже упоминалось, отдельные поп-группы, в частности, группа «Мать изобретений», руководимая композитором Франком Заппа, используют в своей практике технические приемы авангардистской музыки. Однако неизмеримо важнее обратное воздействие — проникновение идеологии и эстетики современных

«mass-media» в творческую практику представителей музыкального «авангарда».

Об этом очень убедительно напомнил западногерманский композитор и музыковед З. Боррис в своем выступлении на VII Международном конгрессе ММС в Москве в октябре 1971 года.

«Не следует принижать влияние, — сказал он, — которое бит- и поп-музыка оказывает на все жанры профессиональной музыки». В качестве доказательства этой мысли можно привести примеры. В третьей, «коллажной» части Симфонии Берлио композитор широко применяет записанные на магнитную ленту уличные шумы и выкрики студентов во время демонстрации весной 1968 года в Париже, говор и пение толпы для создания картины молодежного бунта. Талантливый американский дирижер и композитор Л. Бернстайн создает в 1971 году театрализованную «Мессу», где использует разнообразные выразительные средства, вплоть до уличных песенок, рок-н-ролла и поп-музыки. М. Кагель, один из лидеров авангардизма, в большом радиоинтервью рассказывает о том, что, сочиняя пьесу «Tremens» для музыкального театра, построенную на

«акустических галлюцинациях», он в течение долгого времени пользовался сильными наркотиками. Свои ощущения он стремился воспроизвести в музыкальных образах. Ратуя за «интуитивную музыку», К. Штокгаузен создает опусы, построенные на коллективной импровизации в духе поп-музыки. «Психоделические эксперименты» отмечены во многих сочинениях Д. Шнебеля.

Начиная примерно с 1970 года, в среде хиппи все определенной проявляется тяга к религиозным мотивам, очищенным от догм официальной церкви. Многие юноши и девушки, потеряв веру в духовные традиции старшего поколения, ищут выхода в некоем «братстве во Христе». Появляется тенденция, вернее, мода на духовное обновление через христианское учение, через так называемую «христианскую революцию». Очевидно, именно в этих настроениях молодого поколения американцев одна из предпосылок сенсационного успеха оперы «Иисус Христос — суперзвезда», поставленной осенью 1971 года в Нью-Йорке. Надо отдать справедливость смелости двух молодых англичан — композитора Эндрю Ллойда Вебера и либреттиста Тима Райса, дерзнувших рассказать на языке поп-арта о событиях, запечатленных в евангельском сказании, относящихся к последним дням жизни и гибели Христа. Тема эта в свое время вдохновляла величайших гениев музыки на создание величественных «Страстей».

Судя по либретто оперы и ее звучанию в грамзаписи, она причудливо сочетает в себе элементы высокой трагедии и буффонады, религиозного экстаза и антирелигиозной издевки, размышлений о сущности христианства и гротесково-карикатурной обрисовки многих евангельских персонажей. Сами авторы в одном из интервью так определили свой подход к теме:

«Наша главная цель — показать Христа глазами Иуды, который видел в нем человека, а не бога... Мы сознательно отказались от каких-либо намеков на божественность Христа. Именно поэтому наша опера заканчивается не его воскресением, а гибелью».

События последней недели жизни Христа интерпретируются авторами как бы через сознание современного человека, отравленного буржуазным скепсисом. При этом основная линия евангельского рассказа и образы главных героев сохраняют свои первоначальные черты. Текст либретто содержит немало прямых цитат из Евангелия от Иоанна и от Луки, а также вольный пересказ канонического текста в иронически переосмысленном, модернизированном толковании.

Христос в опере — человек, которому ничто человеческое не чуждо: он принимает земную любовь Марии Магдалины, его страшат пытки и казнь. Дважды преданный — Иудой и своим народом, — он полон мучительных сомнений: «Почему я должен умереть? Чем будет искуплена моя смерть?» Он готов взбунтоваться против жестокости бога, посылающего его на гибель.

В «Молении о чаше» Христос взывает к богу: «Твоя воля непреклонна, все карты в твоих руках. Хорошо, я выпью твою чашу с ядом до дна. Приколавивай меня гвоздями к кресту, бей, мучай! Убивай меня, но поскорее, пока я не передумал!»

Идея бессмысленности жертвы Христа получает итоговое выражение в сцене распятия, когда в торжественную хоровую оду, славящую «Иисуса Христа — суперзвезду», врывается загробный голос Иуды, который издевательски спрашивает распятого: «Ради чего ты погибаешь? Ведь ты мог гораздо лучше распорядиться своей судьбой; почему ты избрал столь отсталые времена и такую нелепую страну? Если бы ты появился сегодня, все народы были бы твоими. Израиль тогда еще не имел средств массовой коммуникации».

Музыкальный язык оперы эклектичен до дерзости. Наряду с «упорядоченной» поп-музыкой (партия Иуды, заговор фарисеев, суд Пилата, массовые сцены), в партитуре оперы используются и традиционные формы — арии, речитативы, куплетные песни, марши. Монолог Ирода представляет собой нечто вроде лихого фокстрота. Смерть Христа озвучена выразительной инструментальной пьесой в духе музыкальной классики начала XIX века. Оркестровое сопровождение полностью соответствует стилю каждого эпизода, в опере звучат электрогитары, электроорган, рояль, струнный ансамбль, изредка духовые.

При всем разнообразии форм и средств опера Вебера — Райса целиком принадлежит поп-музыке со всей ее спецификой. Так, солисты и хор чаще всего поют «бытовыми», не поставленными голосами в предельно экзотической манере. Причем напряженность исполнения усиливается электронной аппаратурой. Все персонажи снабжены «личными» микрофонами. Даже Христос в самых трагических эпизодах на Голгофе не расстается с микрофоном на длинном шнуре. За немногими исключениями (Христос и Мария Магдалина), вокальные партии интонируются приблизительно, с постоянным переходом в истошные выкрики, благодаря чему достигается особая экспрессивность вокального и сценического образа. Хоровые эпизоды обычно строятся на параллельном движении голосов, перехо-

дящем в импровизационную гетерофонию вне естественных тесситурных границ. Применяются и формы хоровой речитации. В оркестровом сопровождении преобладают звучания отдельных небольших групп инструментов, остигатные повторения кратких попевок. В опере много острых шумовых эффектов. Иначе говоря, здесь присутствует весь арсенал средств, заимствованных у поп-музыкантов, создающих тот психологический настрой, ту атмосферу, в которой подобное переосмысление евангельской легенды выглядит вполне естественным.

Рожденная в рыночной атмосфере шоу-бизнеса и поп-арта, опера Вебера—Райса, тем не менее,— явление незаурядное, дающее повод для размышлений о путях развития этого жанра на Западе. Молодые авторы, по-видимому, нащупали интересный синтез различных средств современного музыкального театра, включая поп-музыку. Вероятно, подобный синтез может быть использован и для раскрытия большой темы. Впрочем, рассмотрение этой проблемы лежит за пределами данной работы.

Однако вернемся к собственно поп-музыке. Сколь бы критически мы ни оценивали эстетическую, этическую и социальную стороны данного явления, никак нельзя сбросить со счетов высокую степень влияния этого вида искусства на развитие современной западной развлекательной, и не только развлекательной, музыки, его важное место в духовной жизни западной молодежи. Эта «массовая» культура, а вернее — антикультура (как ее без всякого оттенка осуждения называют некоторые зарубежные теоретики поп-арта), по масштабам своего распространения и воздействия не имеет себе равных в истории запад-

ной цивилизации. Специфика этого рода искусства определяется прежде всего характером его продуцирования и распространения через средства массовой коммуникации. Без радио, телевидения, грампластинок и микрофонной техники развитие поп-музыки было бы немислимо.

Короткая, но «красочная» история поп-музыки на каждом своем этапе наглядно отражает непримиримые противоречия капиталистического общества, глубокий кризис буржуазной цивилизации и морали. Беспощадно эксплуатируя огромную тягу молодежи к развлекательным жанрам искусства, некоронованные короли шоу-бизнеса умело направляют развитие поп-музыки в нужном им направлении, всячески поощряя самые низменные инстинкты и вкусы. Не их «вина», что внутри этого технически великолепно оснащенного бизнеса усилиями демократически настроенных поэтов, музыкантов и певцов зреет и набирает силу прогрессивное движение «подпольной поп-музыки», объединяющее все новые и новые кадры артистов и массовых слушателей. Как уже говорилось, известные сдвиги в сторону социальной тематики и революционного протеста происходят и в среде наиболее преуспевающих поп-групп. Эти явления красноречиво свидетельствуют об остроте идеологической борьбы прогрессивных и реакционных сил в недрах капиталистического общества...

Автор настоящего обзора ставил перед собой скромную задачу в основном информационного плана. Однако сама тема, повторяю, требует глубокого и пристального изучения во всех аспектах. Надо надеяться, что работы исследовательского порядка не замедлят появиться в нашей музыкальной печати.