

ЖУРКОВА Д.А.

# Сложная судьба «простых» форм: отечественная традиция изучения популярной музыки

Статья представляет обзор методологических направлений, которые были сформированы советскими исследователями в отношении популярной музыки. Автор проводит периодизацию исследовательских подходов, обозначает роль идеологического дискурса в вопросе изучения популярной музыки, выделяет особенности различных научных школ и прослеживает актуальность найденных советскими учеными методов на современном этапе. В кругу обсуждаемых тем оказываются проблемы разграничения советской и западной популярной музыки, эволюция восприятия лирического начала в массовой песне, а также влияние методологии академического музыковедения на практику изучения рок- и поп-музыки.

**Ключевые слова:** популярная музыка, буржуазная музыка, массовая культура, СССР, песня, рок-музыка, Арнольд Сохор, Валентина Конен, Татьяна Чередниченко.

**Журкова Дарья Александровна**

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786  
jdacha@mail.ru

**Key words:** popular music, bourgeois music, popular culture, USSR, song, rock music, Arnold Sohor, Valentina Konen, Tatyana Cherednichenko.

**Zhurkova Daria A.**

PhD in Cultural Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786  
jdacha@mail.ru

ZHURKOVA DARIA A.

## Complicated Fate of a Simple Form: Popular Music Studies in the USSR

The article presents an overview of the methodological directions that were formed by popular music researchers in the Soviet Union. The author conducts periodization of research approaches, indicates the role of ideological discourse in popular music studies, highlights the features of various scientific schools and traces the relevance of the methods found by Soviet scientists at the present day. Among the topics discussed are: the problems of distinguishing between Soviet and Western popular music, the perceptual evolution of the lyrical element in a popular song, and the influence of the academic musicology methodology on the rock and pop music studies.

Советская идеология оказывала принципиальное влияние как на систему создания и функционирования популярной музыки (решающая роль цензуры и формальное пренебрежение коммерческими интересами), так и на видение ее значения в обществе (приоритет воспитательной и эстетической функций над, например, развлекательной). Показательно, что термин «популярная музыка» в среде советских исследователей вызывал негласное неприятие, не в последнюю очередь, видимо, потому, что являлся калькой с англоязычного (т.е. прозападного) определения. В начале 1970-х годов один из самых маститых, пронизательных и «идейно тактичных» советских музыковедов – Арнольд Сохор – формально обосновывал неудобство этого определения его жанровой широтой, «так как наряду с эстрадной песней и куплетами из оперетты популярность в тех или иных условиях могут обрести и оперная ария, и фрагмент симфонии, и „серьезный“ романс, явно принадлежащие к другой области» [42, с. 4]. Но в данном случае происходит трудноуловимое смещение разговора о *видах* (разновидностях) музыки на ее *жанры*, которые воплощаются в конкретных музыкальных формах.

Так или иначе, в отечественной научной традиции популярная музыка, во-первых, зачастую именовалась массовой, а во-вторых, подразделялась как минимум на два вида. К первому относилась отечественная эстрада и, в частности, советская массовая песня, которая занимала особое положение как новый жанр музыки для людей новой социальной формации. Другой вид массовой музыки составляла западная эстрада. Помещенная в кавычки или заклеянная определением «буржуазная», эта музыка описывалась как идейно чуждая, эстетически ущербная [57, с. 5], пробуждающая низменные

инстинкты [39, с. 79] и уводящая в наркотическую реальность [33, с. 31]. Таким образом, несмотря на «родовое» свойство популярной музыки преодолевать любые национальные, территориальные и политические барьеры, советские ученые, в силу идеологических причин, старательно стремились «развести» массовую музыку на «нашу» и «не нашу», на «правильную» и «ложную»<sup>(1)</sup>.

С позиции сегодняшнего дня такое разделение выглядит крайне условным (казуистическим), так как выстраивает оценочную иерархию «массовых музык», исходя из политической конъюнктуры. Но это разграничение решающим образом определяло исследовательские подходы. Прежде всего, оно приводило к неизбежному рассмотрению популярной музыки не только с музыкально-эстетической, но и с социально-идеологической точки зрения. И если в западной научной традиции превалирование социологического ракурса обуславливалось пренебрежительным отношением музыковедов к феномену популярной музыки [61], то у нас, наоборот, ввиду идеологической важности, изучение массовой музыки, в том числе и музыковедами, поощрялось, но строго регламентировалось социально-политическими задачами.

Одной из главных интенций советских исследователей было понимание того, что к популярной музыке нельзя подходить с инструментарием традиционного музыковедения. Его недостаточно, во-первых, потому, что законы устройства этой поп-музыки совершенно иные, нежели музыки академической традиции:

*«...музыка, обладающая секретом массовости, специфической простотой, часто лапидарностью структуры, требует от исследователя не меньшей, если не большей, тонкости, нежели сложное произведение классики. С этим не всегда мирится сознание профессионала из мира „большой“»*

(1) Например, Сохор выделял три вида массовой музыкальной культуры, а именно: 1) «маскульт» (или «потребительская» музыка, пропагандирующая капиталистический образ жизни и буржуазные идеалы); 2) демократическая массовая культура (также характерная для западных стран, но содержащая в себе «более или менее развитые социалистические элементы» и, наконец, 3) социалистическая массовая культура (музыка которой «органически соединяет в себе доходчивость, общедоступность, легкость восприятия с богатством, серьезностью, идейной прогрессивностью содержания и высокой художественностью» [42, с. 18–22]).

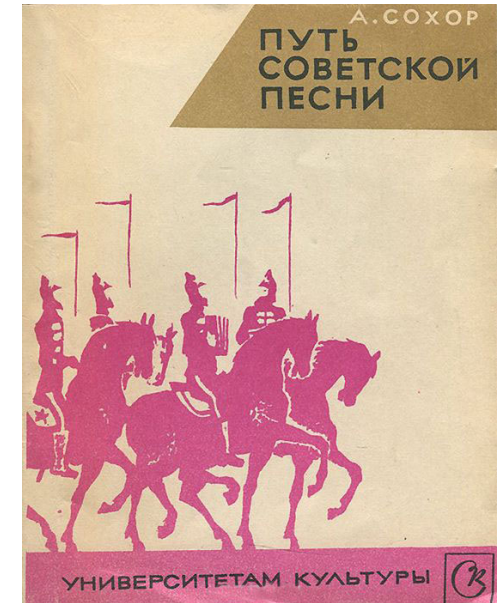
*музыки, привыкшего к определенной иерархии ценностей, которой, как кажется, должны соответствовать и затрачиваемые усилия мысли, и сложность исследовательского „инструментария“» [17, с. 33].*

Во-вторых, методологии музыковедения не хватает для анализа феномена, который явно выходит за рамки «музыкального»:

*«...изучать массовую музыку <...> необходимо с учетом ее социологической специфики, ее социальных функций в конкретной жизненной обстановке» [42, с. 7].*

Методологической базой для советских музыковедов служила интонационная теория Бориса Асафьева, к которой обращались и зарубежные ученые [62, с. 78–79]. Именно на ее основе созданы одни из самых доскональных и глубоких отечественных музыковедческих исследований. Среди них: работа Арнольда Сохора [43], посвященная советской песне первой половины XX века и рассматривающая этот жанр с позиции исторического развития, особенностей бытования и интонационного строения; фундаментальное исследование Владимира Зака [18], который разбирает ладовое строение, вариативность песенной формы, взаимодействие слова и мелодики, ритмические и интонационные комплексы; а также трехтомный труд Веры Васиной-Гроссман [6; 7] о вокальной музыке XIX–XX веков, где вопросам интонации, композиции и ритмики уделено по отдельному тому, а в качестве примеров активно привлекается музыка советских композиторов. Помимо этих основополагающих работ дискурс о советской массовой песне постоянно поддерживался многочисленными публикациями историко-обзорного характера [25; 3; 48; 5; 34; 35; 29; 30].

В этом дискурсе самые насущные и в то же время неоднозначные суждения были связаны, во-первых, с вопросами жанровой основы советской массовой песни, а во-вторых, с проблемой лирического начала. Как выяснялось, по-настоящему массовая песня крайне неохотно подчинялась «политике партии», и в революционных песнях нет-нет, да и проступали интонации «мещанской» музыки [36], а всенародной любовью все больше пользовались не гимнические, но сентиментальные мотивы. Последние долгое время находились

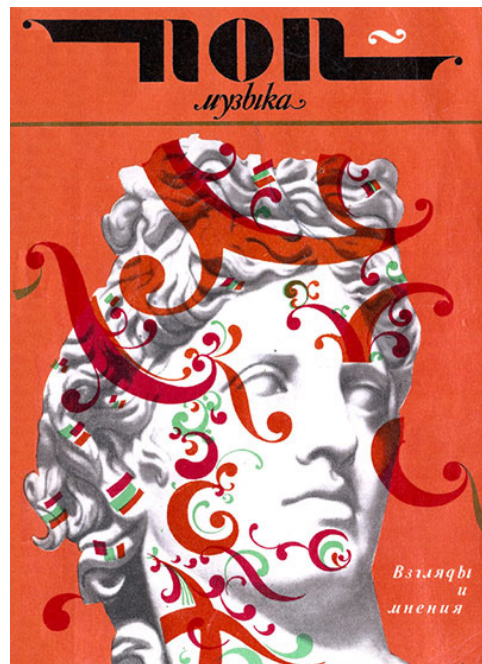


Илл. 1. Книга Арнольда Сохора «Путь советской песни». Издательство «Советский композитор», 1968

«под подозрением», и поэтому музыковеды порой разносили «в пух и прах» лирические песни, которые, тем не менее, пережив советскую эпоху, до сих пор остаются у всех на слуху. Вот, например, одно из подобных суждений: «Много места в песенном быту фронта заняли сентиментальные эстрадные песенки, интимно-романсного либо джазового склада, воспевающие будни окопного быта или образы рядовых воинов („Темная ночь“, „Случайный вальс“, „Давай закурим“, „Мишка одессит“). Но эти „фронтовые шлягеры“ быстро отцветали, не оставив глубокого и прочного следа в песенном репертуаре народа» [37, с. 18]. Примечательно, что все из критикуемых исследователем композиций на сегодняшний день являются одними из самых знаменитых песен военных лет.

Лишь в начале 1980-х годов недоверие к интимно-лирической тематике постепенно сменилось признанием ее роли в советской эстрадно-массовой песне. Но и тогда развитие лирического направления понималось в перспективе взаимосвязи «с общими процессами становления социалистического общества: вступлением его в новую, более высокую фазу развития» [1, с. 7].

Однако необходимо понимать, что не только диктат идеологии обеспечил формирование в СССР сильнейшей музыковедческой школы, выработавшей действенные методы изучения популярной музыки. Во-первых, детальный музыковедческий анализ во многом базировался на качестве самого музыкально-поэтического материала, а именно – на профессиональном мастерстве советских композиторов и поэтов-песенников. Безусловно, в потоке советских массовых песен было множество конъюнктурных, «проходных» сочинений, но в нем же рождалось и немало шедевров, вплоть до сегодняшнего дня активно циркулирующих в музыкальном словаре эпохи. Во-вторых, политический заказ отчасти преодолевался посредством углубления в анализ собственно эстетической сферы, сосредоточении на исследовании музыкально-поэтических закономерностей. Как раз этот аспект и обуславливает методологическую ценность советских музыковедческих работ на современном этапе изучения «легкой» музыки.



Илл. 2. Сборник статей «Поп-музыка». Взгляды и мнения». Сост. Э. Фрадкина. Издательство «Советский композитор», 1977

Совсем иначе обстояло дело с изучением зарубежной поп-музыки в СССР. Зачастую советские исследователи, говоря о западной массовой/популярной музыке или культуре брали это словосочетание в кавычки, тем самым указывая на его условность, фиктивность, как бы не подлинность [39]. Для усиления эффекта отчуждения от такой музыки в названии работы часто выносились слова «кризис», «критика» (и их производные), так как только в свете такого подхода можно было официально заниматься явлениями западной культуры в СССР [26; 54; 57]. Кроме того, идеологическая подоплека обуславливала явно выраженное смещение исследовательского ракурса в сторону социологии (зачастую – спекулятивной) и вела к крайне скупому разговору о собственно музыкальных особенностях зарубежной поп-культуры [58].

Однако *озвучиваемая* советскими исследователями антибуржуазная позиция, во-первых, не отменяла возможность искренней внутренней симпатии к иностранной поп-музыке, и подобный феномен «двоемыслия» подробно описан Алексеем Юрчаком [60, с. 311–403]. Во-вторых, несмотря на «железный занавес», отечественные ученые были хорошо осведомлены о зарубежных подходах к изучению поп-музыки [59; 45; 57; 54]. Наконец, несмотря на давление идеологии, они выявляли перспективные, в своей сути до сих пор актуальные ракурсы в анализе популярной музыки.

Например, один из важных аспектов, затрагивавшихся в работах советских исследователей, был связан с проблемой фонового слушания, или, как его называли – режимом «сопутствующего восприятия музыки» [33, с. 33]. Правда, тогда эта проблема часто рассматривалась как однозначно негативное явление, потому что понималась через призму просветительской миссии искусства:

*«...такое слушание превращает музыку в постоянный „шумовой фон“ нашей повседневной жизни, приучает подчас к поверхностному музыкальному восприятию, низведению сложного эмоционально-смыслового богатства музыки до уровня физиологических звуковых раздражителей, приводит в конечном итоге к девальвации музыкально-эстетических ценностей» [33, с. 33].*

Но встречались и меткие суждения о причинах превращения музыки в так называемый «бытовой шум» [17, с. 51]. В частности,



Даниэль Житомирский говорил о стремлении заполнить пустоту, преодолеть душевный вакуум, особенно ощутимый человеком в тишине [17, с. 51].

Среди других важных вопросов поднимались темы мифотворческого характера поп-музыки и массовой культуры в целом [57, с. 23–28], ритуально-экстазного характера массовых музыкальных действий [33, с. 32]. Но так как эти ракурсы были возможны лишь в отношении буржуазной «массовой культуры», то описывались они исключительно в негативном, оценочно-осудительном ключе.

На фоне всех этих перипетий, во многом определявших политическую обстановку, особого внимания заслуживают исследования Валентины Конен. Она, имея смелость заниматься в СССР американской музыкой, смогла сформировать собственную, историко-методологическую парадигму. Начав с генезиса национальной американской музыки [22], в дальнейшем подробно занимаясь джазом [23] и, в частности, блюзом [21], Конен пришла к построению концепции «третьего пласта», в которой был представлен длительный путь эволюции популярной музыки, начиная с позднего средневековья вплоть до XX века. Благодаря концепции Конен, современная популярная музыка (в том числе и советская массовая песня) переставала быть феноменом «сегодняшнего дня», возникшим из ниоткуда, а начинала пониматься как закономерная и неотъемлемая часть общемирового музыкального процесса, с не менее насыщенной историей, чем «музыки» профессиональной или фольклорной традиции. Впоследствии концепция Конен ляжет в основу большинства серьезных отечественных исследований о джазе и роке, речь о которых пойдет чуть позже.

Наряду с музыковедами и социологами, значительный вклад в понимание функционирования популярной музыки внесли аналитики массмедиа (или, как тогда говорили, средств массовой коммуникации – СМК). Однако тесная взаимосвязь того же телевидения и популярной (эстрадной) музыки была осознана далеко не сразу. Ввиду просветительской установки всей советской культуры, работы 1960–70-х годов в обсуждении вопросов взаимодействия музыки и телевидения отдавали явное предпочтение «серьезным» жанрам (опере, балету, симфонии, инструментальному и камерно-вокальному творчеству) [9; 10; 31]. Несмотря на то что подсознательно было

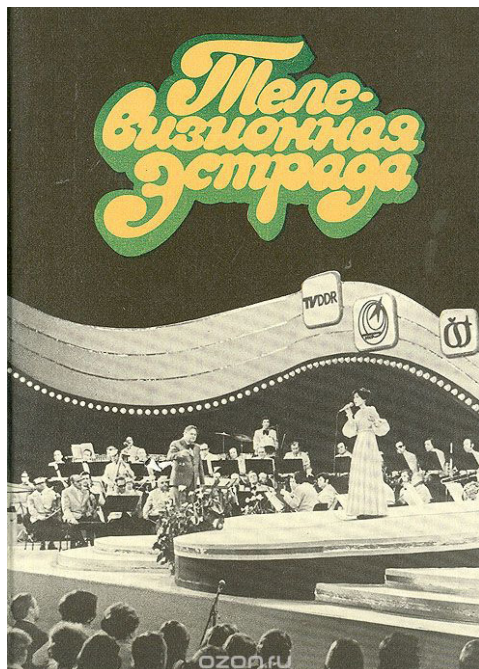
ощущение того, что по своим родовым свойствам музыка популярная гораздо лучше приспособлена к телепоказу, нежели классическая<sup>(2)</sup>, ей максимум уделяли небольшую главу [27], а зачастую вообще или упоминали в сносках, или рассматривали ее возможности в качестве «оформительского материала» для телепередач различной тематики [20, с. 152–153].

В то же время и представители эстрадного жанра не особо приветствовали поиск телевидением собственных форм демонстрации поп-музыки. Например, заслуженный деятель искусств РСФСР, режиссер и руководитель Московского Мюзик-холла Александр Конников предпочитал «честную и открытую трансляцию» эстрадных номеров и крайне недоверчиво относился к использованию фонограмм, а также к режиссерским «находкам» и операторским «изыскам» [24, с. 138].

На этом фоне коллективная монография «Телевизионная эстрада» [47], вышедшая в 1981 году, и сегодня производит впечатление актуальностью поднятых проблем и прозорливостью суждений. Во-первых, авторы одними из первых открыто заговорили о важности развлекательной функции эстрады. Несмотря на то что главной функцией формально называется идейно-воспитательная, по содержанию самих текстов в центре исследовательского внимания находится именно развлекательная функция массовой культуры<sup>(3)</sup>. Во-вторых, авторы стремились подойти к этой, считавшейся несерьезной, сфере с максимально серьезным настроем и показать, что для ее анализа необходимы собственные, особые методы. В круге рассматриваемых вопросов оказались: «общественно-эстетические аспекты взаимоотношений эстрады и телевидения, проблемы поэтики телевизионных эстрадных программ, анализ средств экранной выразительности, использующихся телевидением при создании эстрадно-развлекательных программ» [47, с. 4]. На страницах сборника подробно обсуждалась роль технических средств в функционировании эстрады, их (ТВ и эстрады) обоюдная зависимость [4]; выявлялась подвижность роли слов в песнях, в зависимости от принадлежности

(2) Так, «на полях» (в сносках) статьи, посвященной проблеме слушания классической музыки у экрана телевизора, Юрий Малышев говорит о том, что в отношении телевидения «большинство слушателей признают его значение только в передачах эстрадных песен» [28, с. 95].

(3) Особенно ярко и убедительно в ее защиту высказывается Валентин Михалкович [32].



Илл. 3. Коллективная монография «Телевизионная эстрада». Отв. ред.: Ю. Богомолов и Ан. Варганов. Издательство «Искусство», 1981

к тому или иному стилю поп-музыки [2, с. 48]; подробно исследовался феномен эстрадной «звезды» [19], а также характер ее взаимодействия с телекамерой и телезрителями [49]. Этот сборник привлек разнообразный, «живой» материал телевидения тех лет, и потому по праву может считаться не только солидным аналитическим исследованием, но и своеобразной энциклопедией развлекательных программ советского ТВ.

Таким образом, к середине 1980-х годов в советской науке оформились три направления (во многом схожие с западными), которые «брались» за изучение популярной музыки. Преобладающим направлением было социологическое, сильно искаженное идеологическими диссонансами. Музыкаведческий подход был наиболее сильно представлен в исследованиях, посвященных советской массовой песне. Наконец, «неожиданно» плодотворным оказался только формировавшийся инструментальный медиаисследований. Как и зарубежным ученым, отечественным аналитикам популярной музыки нередко

приходилось преодолевать как внутренние (профессиональные), так и внешние (институциональные) предубеждения в отношении предмета изучения. Но из-за давления идеологии советским исследователям это было сделать, с одной стороны, проще, так как популярная музыка понималась как важнейшее средство пропаганды. Но, с другой стороны, в силу этих же условий, им было гораздо сложнее подойти к анализу этого феномена по-настоящему объективно.

Период середины 1980-х – середины 1990-х годов можно с уверенностью назвать новым этапом в истории отечественной науки о популярной музыке. Перестройка и распад СССР полностью перекроили существовавшую картину мира как в отношении самой популярной музыки, так и в развитии подходов к ее изучению. В это десятилетие, с одной стороны, были во многом сняты идеологические препоны, что позволило исследователям быть максимально смелыми в своих выводах. А с другой стороны, от постепенно уходящей в прошлое советской эпохи новая научная парадигма успела унаследовать основательность подходов и добротную методологию.

Для данного этапа отечественных исследований о популярной музыке характерна работа с большими массивами музыкальной культуры, проявляющаяся в стремлении отразить те или иные тенденции на стилистически разнообразном материале и на протяженном временном отрезке. Особенно востребованным оказывается междисциплинарный подход, в котором анализ музыкальных произведений становится неотделим от изучения социокультурных условий их бытования. Тем самым начинает формироваться культурологическая парадигма исследований популярной музыки. В ее рамках, во-первых, постепенно снимается противоречие между «высокими» и «низкими» жанрами, «легкой» и «серьезной» музыкой – границы между ними становятся предельно подвижными, взаимообусловленными и требующими комплексного (совместного) рассмотрения. Во-вторых, помимо жанрового плюрализма исследователи обнаруживают поразительные исторические параллели и закономерности в бытовании популярной музыки, что впоследствии выливается в ряд фундаментальных работ, затрагивающих вопросы популярной музыкальной культуры прошлых веков [41; 14].

Среди основополагающих книг данного периода необходимо выделить исследование Анатолия Цукера [53], посвященное

взаимопроникающим тенденциям в академической и популярной музыке XX века; монографию Валерия Сырова [46], рассматривающего генезис рок-музыки, и работы Евгения Дукова [13; 15; 16], прослеживающего закономерности бытования «легких жанров» в ракурсе городской и развлекательной культуры. Все эти исследования, находящиеся на стыке музыковедения, социологии и культурологии, выявляли тесные взаимоотношения популярной музыки с музыкой академической традиции; показывали, как средства технической фиксации музыки (от нотной до звуковой записи) влияли на ее развитие; анализировали, какую роль в различных жанрах играли принципы новизны и канона. Развивая методологию Валентины Конен и обладая хорошей историко-музыковедческой базой, эти авторы демонстрировали, что популярная музыка, появление которой по привычке приписывалось XIX веку, на самом деле всегда, в том или ином виде, присутствовала в истории культуры и функционировала по своим собственным (как музыкальным, так и социокультурным) законам.

Отдельного внимания в этом круге авторов заслуживает Татьяна Чередниченко, занимавшаяся наравне с музыкальным авангардом советской массовой культурой. (Замечу, что такая профессиональная «всеядность», при всей необычности, является характерной чертой в портрете исследователей того периода<sup>(4)</sup>). В своей первой монографии «Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии» [54] Чередниченко, несмотря на жесткое идеологическое давление, впервые на страницах академического издания разбирала творчество западных певцов и рок-групп, таких как Элвис Пресли, *The Rolling Stones*, *Grateful Dead*, *Edgar Broughton Band*, *Velvet Underground*, Дэвид Боуи. Культурный резонанс этой книги, замечает Федор Шак, был подобен эффекту троянского коня: «исследователь критически высказывался о вытесняемом цензурой феномене, однако даже такая негативная позиция была наделена информационной ценностью, поскольку, убрав из нее обязательное марксистское содержание,

(4) Это же качество демонстрируют Анатолий Цукер, кандидатская диссертация которого была посвящена творчеству Шостаковича; и Валерий Сыров, защищавший свою кандидатскую диссертацию по симфоническому творчеству Бориса Тищенко.



Илл. 4. Книга Татьяны Чередниченко «Между „Брежневым“ и „Пугачевой“». Типология советской массовой культуры». Издательство «Культура», 1993

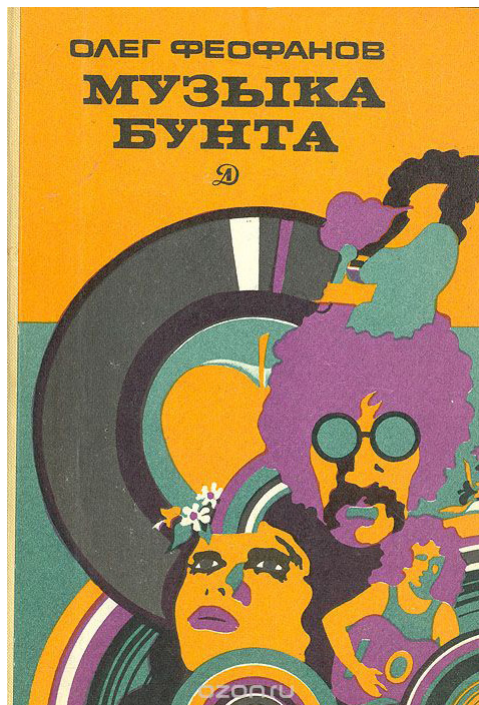
читатель получал возможность ознакомиться с труднодоступным в СССР материалом» [56, с. 667].

Более того, на страницах этой книги Чередниченко начинает разработку ключевых компонентов своей будущей концепции советской массовой культуры. В частности, она рассматривает взаимодействие «Ты» и «Я» в сюжетах поп-песен, анализирует, почему сюжетной основой современных хитов является тема любви, а в качестве музыкальной основы выступает танец. Попутно автор хлестко проходит по особенностям имиджа зарубежных поп-звезд.

Исследовательский алгоритм, сформированный Чередниченко на материале западной поп-культуры, впоследствии оказался актуальным и для анализа отечественных реалий. Ее следующая книга «Между „Брежневым“ и „Пугачевой“». Типология советской массовой культуры» [55] стала новой вехой в осмыслении популярной музыки.

Советская эстрадная музыка рассматривается в этой монографии сквозь призму социально-политических процессов, происшед-





Илл. 5. Книга Олега Феофанова «Музыка бунта». Издательство «Детская литература», 1975

ших в стране на протяжении XX века. Несомненным достоинством книги является то, что панорамный охват материала сочетается с «хирургической» точностью определений, особенно «цепких» в отношении музыкально-жанрового генезиса шлягеров. Другой вопрос, что идеологическая подоплека и непосредственная включенность Чередниченко в анализируемый период порой придавали ее суждениям излишнюю оценочность и критичность. Но это свойство – погруженность исследователя в анализируемую эпоху и его зависимость от личного опыта – западная наука о популярной музыке уже давно признала одной из неизбежных своих составляющих [57, с. 10].

Еще одно направление исследований, мощно заявившее о себе с середины 1980-х годов, связано с рок-музыкой. Следует отметить, что публикации о рок-музыке, как публицистического, так и исследовательского характера, начали появляться в СССР еще в 1970-е годы [50; 51; 52].

Но ввиду того что рок-культура зачастую понималась как часть «буржуазной массовой культуры», отношение к ней исследователей было окрашено в соответствующие идеологические тона. С началом перестройки из подполья неофициальной культуры начали выходить не только отечественные рок-группы, но и профессионально анализирующие этот вид музыки ученые, которые внесли существенный вклад в методологию исследований популярной музыки в целом. Не случайно, что все вышеупомянутые авторитетные авторы непременно затрагивали тему рока, а некоторые из них строили на его материале фундаментальные исследовательские концепции<sup>(5)</sup>.

Постепенно начинает складываться отдельный и весьма обширный массив аналитической литературы о рок-музыке<sup>(6)</sup>. Его весьма условно можно разделить на три направления. Первое составляют энциклопедические, справочно-обзорные издания, описывающие различные стили рок-музыки и творчество конкретных групп. Второй пласт образуют литературоцентричные труды, концентрирующиеся на анализе словесно-поэтических образов в рок-песнях<sup>(7)</sup>. Наконец, в третью группу входят музыкально-стилистические работы, которые, после книг А. Цукера и В. Сырова, выявлявших взаимодействие рок-музыки с другими видами музыки, становятся все более специализированными, узконаправленными на анализ того или иного стиля, творчества той или иной группы.

С позиции изучения поп-музыки исследования о роке важны потому, что сформировали не только алгоритмы анализа «массовых жанров», но и определенное отношение к самой поп-музыке. Во-первых, рок-исследования в очередной раз подтвердили важность

- (5) А. Цукера и В. Сыров выносили этот термин в заглавие своих монографий, Т. Чередниченко посвятила этому явлению отдельные главы в своих книгах, а Е. Дуков был организатором конференции и редактором сборника о проблемах современной рок-культуры.
- (6) Наиболее полная и структурированная библиография исследований рок-музыки представлена в книге Елены Савицкой [40].
- (7) Наиболее последовательным в воплощении этой концепции является сборник научных трудов «Русская рок-поэзия. Текст и контекст», выходявший с 1998 года под редакцией Юрия Доманского. С 2013 года выпускается как периодический электронный журнал на базе Уральского государственного педагогического университета. URL: [http://journals.uspu.ru/index.php?option=com\\_content&view=categories&id=187&Itemid=218](http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=categories&id=187&Itemid=218) (дата обращения 01.09.2018).



социокультурной составляющей в анализе массовых видов музыки<sup>(8)</sup>. Во-вторых, они обусловили некоторый крен в сторону анализа слов песен, что вполне предсказуемо ввиду литературоцентричности и самого русского рока, и отечественной культуры в целом. На волне изучения рок-поэзии со временем появляются филологические работы, скрупулезно анализирующие слова поп-песен [8]. Однако несложно догадаться, что поп-музыка в плане смыслов, заложенных непосредственно в текстах песен, безусловно «проигрывает» в метафоричности языку рока<sup>(9)</sup>. В данной перспективе и, соответственно, в-третьих, рок-культура и ее исследователи во многом определили отношение к поп-музыке в целом. Рок начал пониматься как «высокая» разновидность поп-музыки, а в более радикальных воззрениях – полностью обособляться от нее. Но, на мой взгляд, такое отмежевание оказывается нередко искусственным, потому что, с одной стороны, поп-музыка активно заимствует в своей практике «наработки» рок-музыки. С другой стороны, часто рок-композиции достигают верхних строчек хит-парадов и, соответственно, становятся неотъемлемой частью массового музыкального словаря. Таким образом, граница между рок- и поп- «музыками» оказывается предельно подвижной, что позволяет применять методологию рок-музыки по отношению и к поп-музыке, особенно в части выявления социокультурных и музыкальных закономерностей.

Подводя некоторые итоги, можно выделить два ключевых фактора советской методологической школы, которые по-прежнему актуальны для современных исследований популярной музыки. Первый фактор безусловно положительный, но крайне редко встречающийся сегодня. Заключается он в скрупулезном и профессионально грамотном

анализе самой популярной музыки наряду с пониманием широкого социокультурного контекста, в котором эта музыка функционирует и который она так или иначе отражает<sup>(10)</sup>. Второй фактор скорее отрицательный, но, к сожалению, до сих пор часто встречающийся среди современных ученых. Он основывается на концепции просветительно-гуманистического потенциала любого искусства, в свете которого современная популярная музыка выглядит искусством «второго сорта», а то и вовсе «антиискусством», не заслуживающим исследовательского внимания. Однако хочется верить, что новая исследовательская парадигма, подразумевающая идеологическую свободу, междисциплинарность и применение искусствоведческого инструментария к самым «неакадемическим» художественным высказываниям, поможет преодолеть многие предубеждения в изучении популярной музыки и даст примеры ее вдумчивого осмысления.

<sup>(8)</sup> Все три из обозначенных направлений исследований рок-музыки не обходят стороной ее социокультурную составляющую. Первые (особенно публицистично-мемуарные издания) описывают быт той или иной эпохи, в которую творила та или иная группа; вторые – литературоцентричные – рассматривают соотношение поэтических образов с социальными (политическими и повседневными) реалиями. Наконец, третьи соотносят творчество тех или иных музыкантов с их образованием и принадлежностью к тому или иному общественному классу, что, как бэкграунд, сказывается на их профессиональной самореализации и музыкально-стилистическом «почерке».

<sup>(9)</sup> Недаром слова рок-песен относят к поэзии и нередко выпускают отдельными сборниками стихов, а в отношении поп-песен такая процедура выглядит чем дальше – тем более абсурдной.

<sup>(10)</sup> Особый интерес в этом отношении представляют статьи, опубликованные в журнале «Художественная культура». См.: [11; 12; 38; 44].

## Список литературы:

- 1 *Алексеева Л.* Поэтический мир современной песенной лирики. М., 1983.
- 2 *Богомолов Ю.* К проблеме жанрового разнообразия телеэстрады // Телевизионная эстрада. Отв. ред.: Ю. Богомолов и Ан. Варганов. М.: Искусство, 1981. С. 42–53.
- 3 *Бочаров А.* Советская массовая песня. М.: Советский писатель, 1956.
- 4 *Варганов А.* Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения // Телевизионная эстрада. Отв. ред.: Ю. Богомолов и Ан. Варганов. М.: Искусство, 1981. С. 9–23.
- 5 *Васина В.* Романс и песня // Очерки советского музыкального творчества. Т. 1, 1947. С. 211–234.
- 6 *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика. М.: Музыка, 1972.
- 7 *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция. М.: Музыка, 1978.
- 8 *Григорьева Т.* Стереотипность шлягера как текста массовой культуры. Дисс. ... канд. филологических наук. СПб., 2003. 236 с.
- 9 *Григорьянц Н.* На экране – музыка. (Из опыта работы редактора). М., 1967.
- 10 *Дворниченко О.* Музыка как элемент экранного синтеза: автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1975.
- 11 *Дорохова Е.* Фольклорные истоки русского рэпа // Художественная культура, 2017, № 1. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/yazyki/5220.html> (дата обращения 13.05.2018).
- 12 *Дружкин Ю.* Была ли Клавдия Шульженко философом? Антропологические аспекты отечественной эстрадной песни // Художественная культура, 2018 № 2. С. 220–247. URL: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/480/hk\\_2018\\_02\\_220\\_247\\_druzhkin.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/480/hk_2018_02_220_247_druzhkin.pdf) (дата обращения 28.12.2018).
- 13 *Дуков Е.* Апология развлечения // Музыкальная академия, 1993, № 1. С. 89–92.
- 14 *Дуков Е.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 1999.
- 15 *Дуков Е.* Музыкальная пропаганда в СССР: состояние и перспективы. М., 1989.
- 16 *Дуков Е.* Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения // Вопросы социологии музыки. Сб. тр., в. 3. ГМПИ имени Гнесиных. М., 1990.
- 17 *Житомирский Д.* Музыка для миллионов (К методологии вопроса) // «Поп-музыка». Взгляды и мнения. Сб. ст., сост. Э. Фрадкина. Л.: Советский композитор, 1977.
- 18 *Зак В.* О мелодике массовой песни. Опыт анализа. М.: Советский композитор, 1979.
- 19 *Зоркая Н.* «Звезда» эстрады на телеэкране // Телевизионная эстрада. Отв. ред.: Ю. Богомолов и Ан. Варганов. М.: Искусство, 1981. С. 135–151.
- 20 *Клотынь А.* К эстетике музыкального оформления телевизионных передач (Из опыта звукорежиссера) // Музыка и телевидение. В. 1. М.: Советский композитор, 1978. С. 152–153.
- 21 *Конен В.* Блюзы и XX век. М.: Музыка, 1980.
- 22 *Конен В.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Советский композитор, 1961.
- 23 *Конен В.* Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984.
- 24 *Конников А.* Мир эстрады. М.: Искусство, 1980. С. 138.
- 25 *Корев Ю.* Советская массовая песня. М.: Музфонд СССР, 1956.
- 26 Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб. ст. под ред. Л.Н. Раабена, вып. 1–5, 1972–1983.
- 27 *Куржиямская А.* Рапсодии телеэкрана: заметки о музыкальном телевидении. М.: Искусство, 1983.
- 28 *Малышев Ю.* Телевидение и музыканты (Субъективные заметки) // Музыка и телевидение. В. 1. М.: Советский композитор, 1978. С. 90–110.
- 29 *Матвухин Е.* Песня и время (о советской массовой песне). М.: Знание, 1977.
- 30 *Матвухин Е.* Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982.
- 31 *Музыка и телевидение.* В. 1. Сост. Н. Афонина, Г. Троицкая. М.: Советский композитор, 1978.
- 32 *Михалкович В.* Развлекательные передачи ТВ и «эффект эксцентричности» // Телевизионная эстрада. М.: Искусство, 1981. С. 53–70.
- 33 *Набок И.* Идеологическая функция музыки и современная буржуазная культура // Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб. ст. Л.: Музыка, 1983. С. 13–34.
- 34 *Нестьев И.* И песня, и симфония. Листая летопись советской музыки. М.: Молодая гвардия, 1964.
- 35 *Нестьев И.* Звезды русской эстрады. М.: Советский композитор, 1970.
- 36 *Нестьев И.* Массовая песня // Очерки советского музыкального творчества. Т. 1, 1947. С. 235–276.
- 37 *Нестьев И.* Советская массовая песня. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946.
- 38 *Петрушанская Е.* Гипотезы о музыкальных структурах сериальности // Художественная культура, 2018 № 4. С. 224–251. URL: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/0c2/khk\\_2018\\_04\\_224\\_251\\_petrushanskaya.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/0c2/khk_2018_04_224_251_petrushanskaya.pdf) (дата обращения 07.01.2019).
- 39 «Поп-музыка». Взгляды и мнения. Сб. ст., сост. Э. Фрадкина. Л.: Советский композитор, 1977.
- 40 *Савицкая Е.* Прогрессив-рок: герои и судьбы. Чехов: Галин А.В., 2015.
- 41 *Сапонов М.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры западного средневековья. М.: ПРЕСТ, 1996.
- 42 *Соколов А.* О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки, 1973, № 13. С. 3–31.
- 43 *Соколов А.* Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959.
- 44 *Стракович Ю.* Современная цивилизация: демассификация художественного спроса // Художественная культура, 2016, № 2. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5040.html> (дата обращения 26.04.2018).
- 45 *Суценок М.* Некоторые проблемы социологического изучения популярной музыки в США // Критика современной буржуазной социологии искусства. М.: Наука, 1978. С. 239–271.
- 46 *Сыров В.* Стилевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Н. Новгород: изд-во Нижегородского университета, 1997. 209 с.
- 47 Телевизионная эстрада. Отв. ред.: Ю. Богомолов и Ан. Варганов. М.: Искусство, 1981.
- 48 *Томпакова О.* Русская народная и советская массовая песня. ВЦСПС Профиздат, 1966.
- 49 *Троицкая Г.* Эстрадный певец – телекамера – публика // Телевизионная эстрада. Отв. ред.: Ю. Богомолов и Ан. Варганов. М.: Искусство, 1981. С. 202–218.
- 50 *Феофанов О.* Музыка бунта. Очерк о биг-бите. М.: Детская литература, 1975.
- 51 *Феофанов О.* Рок-музыка вчера и сегодня. М.: Детская литература, 1978.
- 52 *Феофанов О.* Тигр в гитаре. М.: Детская литература, 1969.
- 53 *Цукер А.* И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993.
- 54 *Чердиченко Т.* Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985.

- 55 *Чердиченко Т.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993.
- 56 *Шак Ф.* Научное осмысление джаза и массовой музыки в СССР: социокультурная составляющая // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия. Сборник материалов Международной научной конференции 14–19 апреля 2014 года. Ред.-сост. Я.И. Сушкова-Ирина, Г.Р. Консон. М.: Нобель-пресс, 2014. С. 663–667.
- 57 *Шестаков Г.* Музыка в буржуазной «массовой культуре». Критические очерки. М.: Музыка, 1986.
- 58 *Шнеерсон Г.* Американская песня. М.: Советский композитор, 1977.
- 59 *Шнеерсон Г.* Музыка в действии // Шнеерсон. Г.М. Статьи о современной зарубежной музыке, очерки, воспоминания. М.: Советский композитор, 1974. С. 64–86.
- 60 *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- 61 *Middelton R.* Introduction: Locating the Popular Music Text // Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music. Ed. by Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 1–19.
- 62 *Tagg P.* Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice // Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music. Ed. by Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, 2000 (first published 1982). P. 71–103.